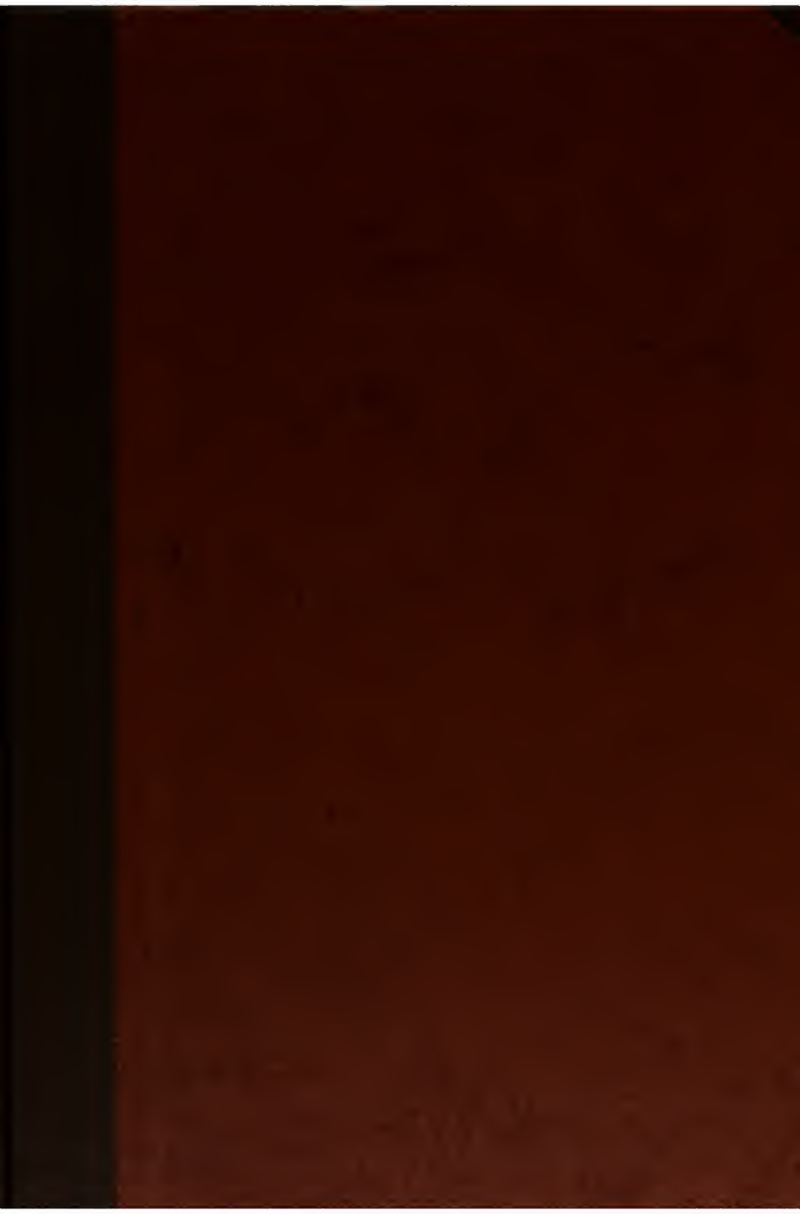




Au

[illegible]

Im Februar 1879. gebunden M. 8.

PROSPECT.

Das vorliegende Werk gehört einer Sammlung von Handbüchern an, die ihrer Zusammenstellung nach **eine kunstwissenschaftliche Encyclopädie** in zwangloser Form bilden werden und für welche wir den Gesammttitel

Elemente der Kunstwissenschaft

angenommen haben.

Bestimmung dieser Handbücher ist, die Liebe zur Kunst und ihrer Wissenschaft in immer weitere Kreise zu tragen und durch Förderung des allgemeineren Verständnisses die Resultate des Studiums und der Forschung befruchtend für das Leben zu machen. Ueber Weg und Mittel dazu einigt den Lösungsversuch der einzelnen Aufgaben ein gemeinsamer Gesichtspunct, worüber die Beiträge selbst den besten Aufschluss geben werden; es handelt sich hier, kurz bemerkt, nicht um die blosse Uebertragung der Gelehrtensprache in den vulgären Umgangston, wodurch das an sich anerkennenswerthe Streben, die Wissenschaft zu popularisiren, so übelberufen ist, sondern es handelt sich darum, Behufs eines kräftigen Anstosses zur ernsteren Beschäftigung mit der Kunstwissenschaft eine Reihe von Hülfsmitteln hervorzurufen, welche auf dem fruchttreibenden Boden eigner Forscherarbeit entstanden, in Form und Inhalt jene Bedingungen erfüllen sollen, wie sie einestheils durch die anregende und instructive Bestimmung des Unternehmens geboten, anderntheils aber auch mit der Würde der Wissenschaft und der Achtung vor einem geistig selbstthätigen Publicum allein zu vereinbaren sind.

Das Unternehmen wird sich vornehmlich mit den bildenden Künsten, sodann auch mit der Musik und den übrigen Künsten so weit beschäftigen, als dies der Erfolg und die Betheiligung geeigneter Fachkräfte gestatten, und

zwar sollen eben sowohl **Archäologie** und **Geschichte** als **Aesthetik** und **Technik** der Künste in den Kreis der Behandlung gezogen werden.

Dagegen bedingen Geist und Bestimmung unseres Sammelwerkes eine gewisse Zwanglosigkeit in der stofflichen Folge und Abrundung; es liegt im Wesen der Sache, dass die Herausgeberschaft, will sie das Hauptziel, die Anregung und Belebung eines ernsteren Sinnes für kunstwissenschaftliche Interessen, genau fixirt halten, mehr Gewicht auf die Art der Leistung ihrer Mitarbeiterschaft an und für sich, als auf den stofflichen Ausbau des Ganzen zu legen hat. Wir sind also genöthigt zu einer bunten Reihenfolge, betrachten dies auch nach keiner Seite als einen Nachtheil.

Für die nächsten beiden Jahre steht das Erscheinen folgender Beiträge zu erwarten:

I. **Förster,** Ernst, Vorschule der Kunstgeschichte.
II. **Dommer,** Arrey von, Elemente der Musik.
III. **Lützow,** C. von, Geschichte der antiken Kunst.
IV. **Ungewitter,** G. G., Elemente der romanischen und gothischen Baukunst.
V. **Reber,** Franz, Die Baukunst des Alterthums.
VI. **Dommer,** Arrey von, Geschichte der Musik.

Möge das Unternehmen somit der empfangenden Theilnahme des Publicums und der spendenden Theilnahme der wissenschaftlichen Fachkreise bestens empfohlen sein.

Verlagshandlung von **T. O. Weigel** in Leipzig.

ELEMENTE DER MUSIK.

ELEMENTE DER MUSIK

VON

ARREY VON DOMMER.

MIT 152 MUSIKALISCHEN BEISPIELEN.

LEIPZIG,

T. O. WEIGEL.

1862.

INHALT.



UEBERSICHT.

Zweck dieses Buches ist: den gebildeten Kunstfreund zum tiefern Studium der Musik anzuregen. Ohne strenge Facharbeiten vorauszusetzen, soll es ihn zum Nachdenken über das Wesen und die Aufgabe der Tonkunst anleiten, die Kenntniss ihres technischen Apparates, ihrer Ausdrucksmittel und Formen, soweit der Umfang es erlaubt ihm vermitteln, und ihn zu dem Punkt hinführen, von welchem aus reelle Fachstudien allein ein weiteres Vordringen in der Kunst und ihrer Wissenschaft ermöglichen können.

Kunstwerk und Kunstfreund haben gegenseitige Verbindlichkeiten. Dieser kann vom Kunstwerk verlangen, dass es wirklich ein solches sei und den Anforderungen der Kunst entsprechend Nutzen, Freude und ernsten Genuss ihm bereite. Das Kunstwerk hingegen fordert Verständniss — also dasjenige, was, um es ohne Hehl auszusprechen, dem allergrössten Theil der Kunstliebhaber, also denen welche nur Zeitvertreib und äusserliches Vergnügen suchen, sowie auch einer reichlichen Anzahl solcher Musiker, denen die Kunst nur Handwerk ist, vollständig abgeht.

Dem wirklich gebildeten Künstler werden diese Elemente der Musikwissenschaft keine weitere Belehrung bieten — es versteht sich von selbst, dass er keine Forderung stellen darf als solcher zu gelten, wenn seine Kenntnisse das in diesem Buche Enthaltene nicht übersteigen. Ihm gegenüber werden hier keine höheren Ansprüche gemacht, als dass er kritischen Antheil nehmen möge an der Art und Weise, wie der Gegenstand behandelt und die Lösung der Aufgabe versucht ist.

Allgemeine musikalische Kenntnisse werden vorausgesetzt — vor allen Dingen aber die Neigung, nicht passiv empfangend, sondern selbstdenkend der Sache sich zu nähern. Populär will die vorliegende Schrift allerdings sein, jedoch im bessern Sinne, sofern es darauf ankommt, die Grundbegriffe und Lehren der Tonkunst auch dem, der sie nicht als Künstler übt, zu vermitteln. Eine Popularität welche weiter geht, ist weder in der Wissenschaft noch in der Kunst zulässig, weil ihrer unwürdig. Denn sie betrügt den Leser, zeigt ihm die äussere Seite des Gegenstandes, verschliesst ihm dessen inneres Wesen aber um so mehr, indem sie ihn zu dem Irrthum, jene für dieses zu nehmen, veranlasst.

Die über Tonkunst herrschenden Ansichten liegen bei einem grossen Theil ihrer Verehrer sehr im Unbestimmten. Man ist gern geneigt, bei der Musik das unmittelbare Gefühl als alleinigen Wegweiser anzusehen — im richtigen Sinne ist diess auch vollkommen wahr, nicht aber im überwiegend häufig missverstandenen. Denn die Freigebigkeit, womit die Natur viele Menschen, von der Freude an der Musik abgesehen, auch mit einem gewissen Grad von Talent zu deren Ausübung beschenkt, verleitet leicht zu dem Glauben, dass besondere Gesetze entweder gar nicht vorhanden, oder wenn auch, so doch besonderer Fleiss und Studien zur Erkenntniss nicht gerade unumgänglich nöthig wären. Ohne Gesetze ist aber ein Kunstschönes ebensowenig möglich wie überhaupt etwas Organisches. Denn die Kunstgesetze sind nichts anderes als die Natur und das innerste Wesen der Kunst selbst, also weder erfunden noch von aussen hinzugebracht, wenn auch nach und nach erst vollständiger und deutlicher aufgeklärt und erkannt. Der Musik aber wurde es schwerer wie allen übrigen Künsten, ihrer eigenen Natur und Bestimmung sich bewusst zu werden. Unmittelbar von der Aussenwelt empfing sie keine Vorbilder für ihre Formen, sondern hatte diese aus sich heraus selbst zu schaffen. Es vergingen Jahrtausende, bevor auch nur das Tonmaterial soweit geordnet war, dass es der künstlerischen Phantasie ein allseitig zweckentsprechendes Ausdrucksmittel werden konnte. Und aus diesem ursprünglich unbestimmten und formlosen, auch in der theoretischen Feststellung durch seine Flüssigkeit jedem andern als dem in seinem eigenen Wesen allein zu findenden Nachweis sich entziehenden Tonmaterial, soll Etwas hingestellt werden, das nicht als ein willkürlich Gemachtes, sondern organisch Gewordenes sich erweist.

Wer die Kunst wirklich zu würdigen vermag, wird sich nicht damit zufrieden geben, ihr Product ohne alles Weitere nur in seine Empfindung aufzunehmen, sondern auch zu erfahren wünschen, welche Veranlassungen den empfangenen Eindrücken zu Grunde liegen, und welcher Art die Gesetze sind, denen der Künstler bei seinem Schaffen unterworfen ist. Er wird sehr wohl einsehen, dass nur durch Concertbesuch und eigenes Musiciren genügende Auskunft darüber nicht zu erlangen ist.

Andererseits ist wohl keine Kunst in so ausgedehnter Weise wie die Musik dem nachtheiligen Umstand ausgesetzt, dass der Unbewanderte über den Grad seiner Erkenntniss hinaus zu Urtheilen und Forderungen sich berechtigt glaubt, welche nur dem Erfahrenen zukommen. Das Urtheil desjenigen Dilettanten, der durch häufigen Besuch musikalischer Zirkel immerhin eine gewisse Routine im Musikgeniessen, aber nichts weiter sich angeeignet haben mag, ist im letzten Betracht ohne allen Werth. Denn es entbehrt der sachlichen Begründung, und bleibt deshalb von dieser oder jener Aeusserlichkeit und bestenfalls von unmotivirter Autorität abhängig. Der Wunsch, zur Verallgemeinerung einer naturgemäss richtigen Ansicht von der Musik beizutragen, ihren wahren Verehrern Mittel und Wege zu eröffnen, auf denen sie ihr sich nähern und Aufschluss über Manches erhalten

können, ohne compendiöse Werke durcharbeiten zu müssen — war die, wie zu glauben steht, des Gegenstandes keineswegs unwerthe Veranlassung zu vorliegender Schrift.

Einem solchen Leserkreis wie der bezeichnete gegenüber, bedarf es nach dem Bemerkten nicht noch der ausdrücklichen Warnung vor dem etwaigen Missverständniss, dass dieses Werk allein hinreichend sei, um die Musik vollständig erkennen und verstehen zu lernen. Abgesehen davon, dass die letzten Aufschlüsse über sich nur die Kunst selbst in ihren Meisterwerken giebt, wird hier auch nichts weiter geboten wie das, was der Titel besagt: die Elemente der Musikwissenschaft, mit Ausschliessung der in jedem Vorbereitungslehrbuch zu findenden Anfangsgründe. Eine austragende Darstellung der einzelnen Studienfächer der Musik — Harmonie, Contrapunkt, Formbildung, Instrumentation etc. — wird man hier nicht suchen; eine solche würde die gesteckten Grenzen weit überschreiten. Vielen an sich wichtigen Dingen konnten oft verhältnissmässig nur wenige Seiten zugestanden werden. Die Specialfächer werden zwar gesondert behandelt, aber nur als Theile eines Systems, welches von der Entstehung des Schalles und Tones ausgehend, in fortschreitender Entwickelung zum immer Höheren die erwähnte Veranschaulichung der musikalischen Ausdrucksmittel und Formen zum Endzweck hat. Uebrigens würde die specielle Lehre ebenso strenge Fachstudien vom Kunstfreunde wie vom Künstler fordern; ist dazu Neigung vorhanden, so wird man zum wirklichen Lehrbuch greifen müssen — die bei jedem Kapitel herangezogene Literatur weist auf hinreichende Quellen hin.

Die gesammte Musiklehre zerfällt in drei Hauptabschnitte:

I. Vorbereitung.

1. Die **Akustik** oder **physikalische Klanglehre** beschäftigt sich mit Untersuchung des Klang- und Tonmaterials, um es der Kunst geordnet zur Verwendung zu übergeben; sie gehört der Naturlehre an, ist aber zugleich wesentliche und grundlegliche Hülfswissenschaft der Musik. Im engen Verbande mit ihr bestimmt die mathematische Tonlehre die mannigfachen Tongrössen und ihre Verhältnisse zu einander als Intervalle. Wenngleich beide Wissenschaften grosse Wichtigkeit für die praktische Musik haben, so fordern sie darum vom Tonsetzer oder Kunstfreunde noch keine Bekanntschaft mit ihren Gesetzen. Selbst der Instrumentenbau verfährt in vielen Fällen nach rein auf empirischem Wege gewonnenen Regeln, und der Sänger und Spieler auf Instrumenten mit bestimmbarer Tonhöhe wird nur von seinem gebildeten Gehör veranlasst, die auf unserem temperirten Klavier zusammenfallenden enharmonischen Intervalle je nach natürlicher Tonverwandtschaft zu unterscheiden, ohne im Augenblick der Production sich bewusst zu sein, dass er damit ursprünglich richtigere Tonverhältnisse ausübt, wie die von der zwölfstufigen Octavtheilung ihm gebotenen. — Nichtsdestoweniger kann die Beschäftigung mit diesen beiden Fächern dem Musikfreunde sehr interessant und eine Quelle mannigfachen Vergnügens sein.

2. **Das Tonsystem.**

II. Die Aneignung und freie Handhabung der musikalischen Darstellungsmittel.

1. a. **Zeitbewegung**, Rhythmus, Takt, Tempo.
   b. **Melodie**, die monodische Tonfolge.
   c. **Harmonie**, das gleichzeitige Erklingen von Tönen.

Rhythmus, Melodie und Harmonie sind zwar so eng in einander verwebt, dass wohl eines dieser Darstellungselemente zeitweilig überwiegen, aber ohne alle Mitbetheiligung der übrigen gar nicht, oder doch nur sehr vereinzelt auftreten kann. So ist eine rein harmonische Combination ohne irgendwelche melodische Fortschreitung ebensowenig denkbar, wie eine Melodie ohne allen, wenn auch nicht ausgesprochenen, so doch in ihren Tonschritten ruhenden harmonischen Gehalt, und beide sind wiederum ähnlich an das regelnde und declamatorisch belebende Zeitmaass gewiesen, wie dieses ohne allen Klang- oder Toninhalt in der Musik nicht angetroffen wird. Dennoch müssen sie einzeln abgehandelt werden, weil nur auf diese Weise eine Uebersichtlichkeit zu ermöglichen ist, ausserdem auch jedes dieser drei Elemente seine eigenthümlichen Eigenschaften und besonderen Functionen im Kunstwerk hat, wenngleich sie, wie gesagt, in einander überfliessen und im Grunde genommen Ton- und Zeitbewegung auf demselben Naturgesetz — dem Rhythmus — beruhen.

Die Harmonielehre namentlich ist ein wichtiger und ausgedehnter Theil der gesammten Theorie des Tonsatzes. Sie hat es nicht allein mit Begründung, Bildung und Verknüpfung consonanter und dissonanter Akkorde zu thun, sondern fasst auch zugleich die Regeln des sogenannten reinen Satzes, die Grundlage der reinen Vocalität, demgemäss auch die melodische Bewegung innerhalb einer Akkordfolge durch Figuration, Vorhalte und durchgehende Noten, sowie die rhythmische Dissonanzenstellung und die Bildung harmonischer Tonschlüsse in sich, und schliesst mit der mehrstimmig harmonischen Behandlung einer gegebenen Melodie.

2. **Der Contrapunkt** — auf den Gesetzen der reinen Harmonie und Stimmfortschreitung beruhend, das gleichzeitige Erklingen mehrerer Melodien oder die Kunst, zu einer gegebenen Melodie eine oder mehrere andere zu finden — bildet die reelle Stimmenmehrheit (Polyphonie) höher aus und enthält die Regeln des künstlichen Satzes. Die Imitation oder Nachahmung schliesst sich ihm an.

3. **Die Periodenbildung und thematische Arbeit.** Alle bis dahin gewonnenen Kunstmittel beginnen hier ihre Verwerthung für die eigentliche Composition im Formenbau zu finden. In der Periode vereinigen sich Rhythmus, Melodie und Harmonie bereits zu einem festen, gegliederten Tonbild, welches einer bestimmten ästhetischen Absicht entspricht. Die thematische Arbeit zeigt die Mittel der musikalischen Gedankenentwickelung in Hinblick auf die fernere höhere Formbildung.

III. Die Formlehre.

Begriff der musikalischen Form und Stylscheidung. Die musikalischen Formen zerfallen: a. nach dem Klangmaterial in vocale und instrumentale; b. nach der Setzart in strenge und freie; c. nach dem Object in religiöse und weltliche. Es durchkreuzen sich diese drei Richtungen jedoch so mannigfach, dass eine bestimmte Scheidelinie nicht zu ziehen ist; denn Instrumentalwerke können ebenso gut im strengen wie im freien Styl abgefasst, desgleichen Vokalwerke religiösen, auch weltlichen Styls und Inhalts sein. Die beiden höchsten Formen der strengen Setzart, Kanon und Fuge, gehen in vorliegender Schrift den freien voraus, ohne darum ihrer ästhetischen Bedeutung nach ein Durchgangspunkt oder eine Vorbereitungsstufe zu letzteren zu sein. Das geschichtliche Prioritätsrecht haben sie ohnedies für sich, denn sie sind die Urformen der mehrstimmigen Musik, und waren bereits hochentwickelt, bevor an die Sonate oder Symphonie zu denken war. Im heutigen allgemeinen Lehrgange gehen die Studien in der Fuge und den freien Formen Hand in Hand, jene jedoch mehr mit dem Zweck, eine höhere Satzfertigkeit zu gewinnen, welche in diesen alsdann ihre Anwendung finden soll, als um ihrer selbst willen. Darum ist aber die Fertigkeit in der Fuge noch keine unumgängliche Nothwendigkeit für die freien Formen. Man kann ein gutes Lied, auch eine interessante Sonate setzen, ohne der Fuge mächtig zu sein oder den doppelten Contrapunkt zu verstehen, wenngleich es ebenso wahr bleibt, dass contrapunktische Tüchtigkeit auch dem freien Satz stets einen höheren Werth verleiht.

Die Kirchenmusik wird speciell behandelt, weil die Stellung dieses Kunstfaches in der Gegenwart zu manchen Betrachtungen Veranlassung giebt.

Im Betreff der übrigen Formen wird die Scheidung nach dem Klangmaterial beibehalten; demnach gehen sie aus einander in

1. Vocalformen;
2. Instrumentalformen; und
3. vereinigen sich Vocal- und Instrumentalmusik (von kleineren Einzelformen abgesehen) im Oratorium und in der Oper; die dramatische Cantate bildet zu jenem einen Durchgangspunkt. Im Oratorium ist »Geistliches und Weltliches, d. i. das Gottesdienstliche und Geschichtliche vermischt«, die Trennung zwischen Kirchlichem und Weltlichem zur Vereinigung geführt, und in ihm wie in der Oper verbindet sich die Handlung mit der Musik, das musikalische Element bleibt jedoch in beiden das Wesentliche. Ein Unterschied besteht aber darin, dass im Oratorium die Handlung nur singend dargestellt, in der Oper hingegen auf der Bühne gespielt wird.

Wenn einzelne ästhetische Andeutungen und Betrachtungen von der nachfolgenden Darstellung nicht ausgeschlossen sind, so sollen sie nicht nur auf das Verhältniss der musikalischen Ausdrucksmittel und Formen unter sich und zum Kunstschönen überhaupt hinweisen, sondern

auch auf den Werth einer Wissenschaft, welche zwar ebensowenig wie die Akustik oder Kenntniss der Tonberechnung dem Künstler zum Schaffen verhilft, deren er aber doch bedarf, um den auf theoretischem Wege gewonnenen Ergebnissen die entsprechende Stellung anzuweisen. Theorie und Aesthetik sind zwar Nachkömmlinge der Kunst, und letztere sogar ein sehr spät geborener; aber dennoch kann die Kunst, je mehr sie sich vertieft, desto weniger ihrer sich entrathen. Der Künstler nimmt eine ganz falsche Stellung zur Sache ein, wenn er glaubt, das was jene beiden Wissenschaften zu Tage gefördert haben, für seine Entwickelung als entbehrlich ansehen zu dürfen. Die productiven Kräfte der heutigen Zeit bethätigen sich auf anderen Gebieten, als in der Kunst, die Musik ist durchaus auf die Vergangenheit und die Verarbeitung dessen, was ihre grossen Meister uns hinterlassen haben, hingewiesen, um auf diese Weise einen sicher zu erwartenden Fortschritt vorzubereiten. Da unsere heutige Kunst nicht schafft, fordert sie um so dringender das Erkennen. Künstler und Kunstfreunde, welche mit der Sache in gedankenlosem Produciren und Geniessen ein blosses Spiel treiben, nützen demnach weder der Sache noch sich. Ein jeder aber, der sich bestrebt, ihr mit Bewusstsein zu dienen, wird — auch wenn er von der Natur mit geringeren Gaben ausgestattet sein sollte — jenen unter allen Umständen den Rang abgewinnen, und ausserdem im Erkennen Beruhigung über etwaige Versagung eigener Production finden. Das ist zwar eine altbekannte Sache, dennoch kann nicht zu häufig daran erinnert werden, indem man namentlich unter Musikern und Musikfreunden auf das lächerliche Vorurtheil stösst, dass die Production und der Genuss an der Kunst durch Nachdenken darüber eingeengt und verkümmert würden.

Einzelne Bemerkungen über die Entwickelung eines Zweiges der Musik konnten nur da ermöglicht werden, wo durch Voraussetzung von Bekanntem einiger Raum zu erübrigen war. Wenigstens mögen sie genügen, am Einzelnen zu zeigen, *welch einen an Erscheinungen reichen Bildungsprocess unsere Kunst durchmachen musste, um volle Freiheit zu erlangen.* Der Leser wird daraus ersehen, dass die Ausdrucksmittel und Formen unserer heutigen Musik *nicht aus der Willkür,* sondern mit *natürlicher Nothwendigkeit aus dem Wesen der Kunst und ihren Gesetzen entsprechend hervorgegangen sind, und als Resultate einer naturgemäss fortschreitenden Entwickelung auch nur auf diesem Wege einer ferneren Ausbildung entgegengehen können.*

Vorbereitung.

Der Schall. — Das Tonsystem.

I. Der Schall.

Die physikalische Klanglehre (Akustik, Lehre vom Schall) erklärt die Entstehung, Fortpflanzung und Brechung des Schalles; unterscheidet dessen Arten Geräusch, Klang und Ton; zeigt das Vorhandensein der ersten harmonischen Grundverhältnisse im Mitklingen der natürlichen Obertöne, sowie einige andere akustische Erscheinungen.

Als praktische Akustik lehrt sie die Anwendung ihrer Gesetze auf den Bau von Instrumenten und giebt Fingerzeige für die Construction von Räumen zu musikalischen Productionen.

Entstehung des Schalles.

Ein jeder durch Stossen, Drücken oder Reiben aus seiner natürlichen Haltung verdrängte elastische Körper geräth durch das Bestreben, seinen ursprünglichen Ruhezustand wieder zu erlangen, in schwingende Bewegung. Diese pflanzt sich durch irgend ein Medium — am häufigsten durch die in Wellenbewegung gesetzte Luft — zu unserem Hörorgan fort. Indem letzteres von den anschlagenden Luftwellen schwach, aber häufig berührt wird, vernehmen wir einen Schall, welcher je nach Umständen ein Geräusch, ein Klang oder ein Ton ist. Entstehung

Von allen verschieden möglichen Bewegungen überhaupt sind nur schwingende dem Ohr vernehmbar, und von diesen wiederum nur zwei Arten musikalisch wichtig, nämlich: Transversal- oder Querschwingungen, und Longitudinal- oder Längenschwingungen. Chladni hat ausserdem noch drehende Schwingungen an Stäben bemerkt (der schwingende Stab oder dessen einzelne Theile drehen sich abwechselnd nach rechts und links), doch macht die Musik hievon keinen Gebrauch. Schwingungsarten

Querschwingungen sind Ausbiegungen des Körpers nach den Seiten hin. Sie finden statt an Gegenständen, welche durch Spannung Querschwingungen

(Saiten, Trommelfelle) oder durch eigene innere Steifigkeit (Stäbe, Platten, Glocken) elastisch sind.

Längenschwingungen

Bei Längenschwingungen ist der Körper Zusammenziehungen und Ausdehnungen der Länge nach unterworfen, und auf diese Art oscilliren durch Druck elastische Luftsäulen im Innern einer Röhre. Auch Saiten und Stäbe können Längenschwingungen machen, ohne jedoch musikalisch brauchbare Resultate zu geben.

Anregungsart

Die Richtung der Schwingung wird bedingt durch die Art der Anregung; Querschwingungen einer Saite entstehen durch Reissen, Schlagen, oder Streichen mit dem Bogen; Längenschwingungen einer Luftsäule durch Zusammendrücken derselben beim Anblasen der Röhre (an festen Körpern durch Reiben oder Streichen der Länge nach). — Die Hin- und Rückbewegung des Körpers ist eine Schwingung; die Zeit, in der sie zurückgelegt wird, ist die Schwingungszeit, der durchmessene Raum die Schwingungsgrösse, und die Menge der in einer Zeiteinheit ausgeführten Schwingungen die Schwingungszahl.

Knall

Alle Schallerscheinungen sind eine zusammenfliessende Reihe einzelner Schläge. Der Knall (der einzelne Puls oder Durchgangspunkt der Luft bei der Sirene) kann hier als einfachstes Element des Schalles gelten. Die Hörbarkeit schwingender Bewegungen ist von gewissen Bedingungen der Schnelligkeit, mit welcher die einzelnen den Schall bildenden Pulse oder Wellen in einer bestimmten Zeit erfolgen, abhängig.

Hörbarkeit der Schw.

Macht ein Körper, z. B. eine Saite, weniger wie etwa 10—12 Schwingungen in der Zeitsecunde, so kann man seine Bewegungen wohl mit dem Auge sehen, ohne jedoch einen zusammenhängenden Ton zu vernehmen. Von da an durchläuft der Schall den Umfang des Hörbaren, bis er mit etwa 25 bis höchstens 30,000 Schwingungen in der Secunde wiederum verschwindet. Ueber diese Grenze hinaus giebt es auch für das geübteste Ohr keine Schallempfindungen mehr. Unsere musikalisch brauchbaren Töne liegen innerhalb des Umfangs von 16,5 bis 4224 Schwingungen in der Secunde.

Stärke des Schalles

Die Stärke des Schalles ist bedingt durch Grösse und Elasticität des schwingenden Körpers, folglich auch durch das Quantum der in der Welle erzitternden Luftmasse. Dann durch Intensität der Schallerregung, durch Entfernung, und endlich durch Leitungsfähigkeit der den Schall zum Ohre führenden Medien.

Geräusch Klang Ton

Schallwellen ohne jede Regelmässigkeit in Form und Zeitfolge ergeben ein Geräusch, dessen Tonhöhe nur annähernd oder gar nicht bestimmbar ist. Erfolgen Schwingungen von gleichartiger Wellenform in gleichmässiger Zeitordnung, so entsteht ein Klang. Die grössere oder geringere Anzahl regelmässiger Schallwellen in einer Zeiteinheit bedingt die relative Höhe oder Tiefe des Klanges, den Ton.

Die Begriffe Klang und Ton sind also wohl auseinanderzuhalten. Der Klang, die Klangfarbe (Qualität des Tones) ist verschieden je nach

Form und gesetzmässig zu- und abnehmender Bewegung der Luftwellen. Gestalt und Materie des klingenden Körpers, kleine Ungleichheiten der Consistenz, verschiedenartige Reibungen seiner inneren Theile und deshalb ein mit dem eigentlichen Klang verbundenes Geräusch werden als Ursachen der mannigfaltigen Klangfarben angegeben. Desgleichen Art und Mittel der Schallerregung, indem die Schallarten des schwingenden und des schwungerregenden Körpers sich vermischen. So ist der Klang der mit dem Bogen angestrichenen Saite von dem durch Reissen im *pizzicato* erzeugten verschieden.

Beim Ton hingegen kommen Gestalt und Materie des klingenden Körpers ebensowenig in Betracht wie die Erregungsart; er ist nur hoch oder tief, jenachdem in gleicher Zeit eine grössere oder geringere Zahl regelmässiger Schwingungen unser Ohr berühren.

Jeder klingende Körper — hier angenommen eine Saite — schwingt 1) entweder seiner ganzen Ausdehnung nach, oder 2) zerlegt sich in entgegengesetzt schwingende Theile, wobei die Theilungspunkte — Schwingungsknoten — ruhig bleiben. Im ersten Fall sind die Schwingungen am langsamsten, der Klangkörper giebt seinen tiefsten Ton (Grundton); in je mehr schwingende Theile er sich zerlegt, je kleiner also jeder einzelne wird, desto höher steigt der Ton, weil kleinere Theilschwingungen schneller sind. Die einzelnen Theile haben allemal unter sich ein solches Längenverhältniss, dass sie ihre Schwingungen in gleicher Zeit ausführen können, indem sonst die Knoten nicht ruhig bleiben würden wegen des diesseits und jenseits mangelnden Gleichgewichts. Bei einem Stabe ist der am freien Ende schwingende Theil meist halb so gross wie ein durch Schwingungsknoten beiderseits eingeschlossener. Auf dem Knoten selbst kann man die Saite berühren, ohne die Schwingung zu stören (ein darauf gesetzter Papierreiter wird nicht abgeworfen), die klangerregende Berührung aber muss an einem schwingenden Theil geschehen. Theilschwingungen

Während nun die ganze Saite ihre einfache Schwingung vollendet, können verschiedene Theile derselben, $\frac{1}{2}$, $\frac{1}{3}$, $\frac{1}{4}$ u. s. w., ihre eigenen Schwingungen wie Saiten für sich machen, es können also an derselben Saite mit dem Grundton zugleich mehrere andere, den Theilungsverhältnissen 2, 3, 4 entsprechende Töne erscheinen. Dieses sind die Aliquot-, natürlichen oder harmonischen Obertöne.

Theilt die Saite sich in 2 Theile, so dass in der Mitte ein Schwingungsknoten liegt und der eine Theil diesseits, der andere jenseits der natürlichen Ruhelage sich befindet,



so ist der Ton um eine Octav höher wie der Grundton, steigt bei 3 Theilen noch um eine Quint, bei 4 wiederum um eine Quart (Doppeloctav vom Grundton) u. s. w.

Natürliche Tonreihe

Ist der Grundton einer Saite C, so ergeben die verschiedenen Theilschwingungen folgende, nicht allein Saiten, sondern auch dem Horn, der Trompete, überhaupt schwingenden Luftsäulen natureigene Tonreihe:

Theile:	1	2	3	4	5	6	(7)	8	9	10	(11)	12	(13	14)	15	16
Töne:	C	c	g	c_1	e_1	g_1	(b_1 ♭)	c_2	d_2	e_2	(f_2 ♯)	g_2	(a_2 ♭	b_2 ♭)	h_2	c_3

(Die Töne b_1, a_2 und b_2 sind zu tief, f_2 zu hoch.)

Grundlagen der Harmonie

In den Verhältnissen 1. 3. 5 und 10. 12. 15 sind die Grundlagen der Harmonie, in jenem der Durdreiklang *C. E. G*, in diesem der Molldreiklang *E. G. H* als in der Natur des Tones begründet gegeben.

Flageolettöne

Vernehmbar sind die mitklingenden Töne nur bei sehr tiefem Grundton. Hervorrufen lassen sie sich an jeder Saite, wenn man diese auf einem Schwingungsknoten so leicht berührt, dass sie nicht verhindert wird, der ganzen Länge nach zu schwingen, während man sie an einem schwingenden Theile mit dem Bogen anstreicht. Es ist bekannt, dass Streichinstrumente (namentlich Geige und Cello) diese durch einen flötenartigen Klang von den in gewöhnlicher Weise erzeugten Tönen einer Saite abweichenden Flageolet-Töne (*sons harmoniques*) im Solospiel häufig verwenden. Doch geben Saiten nur die im Verhältniss obiger Zahlenreihe zu ihrem Grundton stehenden Flageolettöne; um ausser dieser Reihe liegende zu erhalten, verkürzt der Spieler die Saite durch einen festaufgesetzten Finger, und berührt dann mit einem andern die auf $\frac{1}{3}$, $\frac{1}{4}$ u. s. w. des übrigbleibenden Stückes der Saite liegenden harmonischen Theilungspunkte.

Tonhöhe einer Saite

Die Tonhöhe einer Saite wird bedingt durch Länge, Spannung und Gewicht; sind diese bei verschiedenen Saiten gleich, so ist deren Tonhöhe dieselbe, Verschiedenheit der Materie ohne Einfluss. Die Aenderung einer jener drei Bedingungen hat jedoch auch eine Aenderung der Tonhöhe zur Folge.

Saitenlänge

Am leichtesten der Beobachtung zugänglich ist der Tonunterschied bei ungleicher Saitenlänge. Ist von 2 gleich stark gespannten und gleich schweren Saiten die eine halb so lang wie die andere, so macht sie in gleicher Zeit die doppelte; beträgt sie $\frac{1}{3}$ der Länge, die dreifache, $\frac{1}{4}$, die vierfache u. s. w. Anzahl Schwingungen: die Schwingungszahl wächst in demselben Maasse, in dem die Saitenlänge sich vermindert.

Aus der Reihe der mitklingenden Töne wissen wir, dass die ganze Saite dem Grundton, die halbe der Octav, $\frac{1}{3}$ der Duodecime, $\frac{1}{4}$ der Doppeloctav u. s. w. zukommt; für die Tonhöhe ist es ganz gleich, ob die Saite durch einen Schwingungsknoten oder durch einen festen Steg getheilt ist.

Spannung

Ebenso leicht anschaulich ist der Tonunterschied bei gleicher Saitenlänge und Schwere, aber ungleicher Spannung. Doch ist das Verhältniss zwischen Schwingungszahl und Spannung ein anderes: Soll die Schwingungszahl sich verdoppeln, so muss die Spannung nicht um das

Doppelte, sondern um das Vierfache wachsen. Die Schwingungsmengen sind also die Quadratwurzeln der spannenden Gewichte. Sind also die Schwingungsmengen bei drei gleich langen und schweren Saiten 4, 5, 6, so die Gewichte deren Quadrate: 16, 25, 36.

Beiden Mitteln der Tonbestimmung, der Länge wie auch der Spannung, sind an Instrumenten durch manche Umstände bestimmte Schranken gesetzt. Deshalb tritt das Gewicht (die Schwere) der Saite ausgleichend ein, indem von zwei gleich langen und gleichgespannten Saiten die schwerere langsamer schwingt, folglich tieferen Ton giebt. In gleichem Verhältniss wie die Quadrate der Schwingungszahlen wachsen, wird das Gewicht der Saite geringer. Gewicht

Verhalten die Schwingungszahlen sich wie 4 : 3, ihre Quadrate also wie 16 : 9, so stehen die Gewichte der Saiten nahezu 9 : 16. Zur Herstellung des Gewichts hinlängliche Dicke der tiefen Saiten am Pianoforte, Contrabass u. A. würde deren Biegsamkeit jedoch erheblich beeinträchtigen, deshalb wendet man die Umspinnung mit Silberdrath an, wodurch die Saite erheblich schwerer wird, ohne in gleichem Maasse an Geschmeidigkeit einzubüssen.

Transversalschwingende Stäbe finden in der heutigen Musik nur vereinzelte Anwendung, beim Triangel, der Stahlharmonika, Strohfidel (auch bei der Eisenvioline); gespannte ebenfalls querschwingende Membrane (Häute und hautförmige Körper) bei der Pauke, dem Tambourin, der grossen und kleinen Trommel. Die Schwingungen der letzteren kommen in gewissen Beziehungen mit denen einer Saite überein. Giebt die Pauke ihren tiefsten Ton (den Grundton, nach der jedesmaligen Stimmung), so schwingt jeder der Durchmesser ihrer Membrane wie eine Saite bei einfachster Schwingungsart, also der ganzen Länge nach. Ihre verschiedenen Theilschwingungen sind zu übergehen, da die Musik niemals von den harmonischen Obertönen der Pauke Gebrauch macht. Transversalschwingende Stäbe und Membrane

Schwingungen der Luft.

In vielen Fällen ist die Luft selbstschallender Körper. Ein Peitschenhieb, Schlag oder Schuss rufen schallende Luftbewegungen hervor, denen jedoch unterscheidbare Tonhöhe abgeht; hingegen geben schnelle Luftströmungen durch enge Oeffnungen Klänge von mehr Tonbestimmbarkeit. Luftschwingungen

Wird bei unveränderter Weite der Oeffnung die Luft mit grösserer Kraft hindurchgetrieben, oder bei gleicher Kraft die Oeffnung enger, so steigt der Ton. Nehmen dagegen Intensität der Strömung und Weite der Oeffnung in gleichem Maasse zu, so wird der Klang stärker, aber die Tonhöhe bleibt dieselbe. Erheblich kräftiger aber zugleich schnarrend wird der Klang, wenn irgendein membranförmiger Körper (Schilfblättchen, Metallzunge) in die Oeffnung gebracht und von der durchströmenden Luft in Mitschwingungen gesetzt wird. So bei den Rohrwerken der Orgel, der menschlichen und thierischen Stimme.

In cylindrischen Röhren

In cylindrischen Röhren (Blasinstrumenten, Orgelpfeifen) erklingt die Luftsäule, indem sie durch schnelles Eintreten eines Luftstromes von aussen in Längenschwingungen gesetzt wird. Die eintretende Luft wirkt auf die oberste Schicht der festen Luftsäule, diese auf die darunter befindliche u. s. w., bis die an einem geschlossenen Ende der Röhre anprallende, zu grosser Dichtigkeit zusammengepresste Luft vermöge ihrer Elasticität wiederum nach der Oeffnung zurückgedrängt wird und die Bewegung rückwärts macht. An den festen Grenzen (Abschluss oder Schwingungsknoten) der Röhre ist die Dichtigkeit der Luft am grössten, die Schnelligkeit ihrer Bewegung aber am geringsten, während in der Mitte zwischen zwei Knoten oder an der Oeffnung der Röhre das Verhältniss zwischen Dichtigkeit und Schnelligkeit umgekehrt ist. Die einzelnen Luftstrecken oscilliren in entgegengesetzter Bewegung, weil sonst keine Schwingungsknoten entstehen könnten (1, 3, 5, 7 schwingen hinwärts, 2, 4, 6, 8 herwärts, wenn diese hin, so jene zurück).

Die Röhre selbst ist nicht der klingende Körper, denn ihre Stärke und Materie sind ohne Einfluss auf die Tonhöhe. Ganz unbetheiligt bei der Klangbildung ist sie jedoch keineswegs; wenigstens müssen ihre Wände hinreichende Festigkeit haben, um die Luftsäule auch wirklich zusammenzuhalten. Denn bei zu schlaffen und nachgiebigen Wänden würde die Oscillation der innern Luftsäule auf die äussere Luft sich mit übertragen, deshalb die Kraft der Schwingung vor erreichtem Ausgang erlöschen und der Klang matt werden. Ausserdem hat die Materie auf die Klangfarbe Einfluss, sofern je nach Verschiedenheit der glatteren oder rauheren inneren Fläche der Röhre eine geringere oder grössere Reibung der Luft stattfindet.

Materie und Form

Darum wählt der Orgelbauer zu den verschiedenen Pfeifengattungen je nach Bedürfniss einer schärferen oder sanfteren Klangfarbe Zinn oder eine Legirung von Zinn und Blei, hartes oder weiches Holz. Ob die Röhre gerad oder krumm, cylindrisch oder eckig ist, bleibt sich gleich, weil die Luft nach allen Richtungen hin gleiche Elasticität hat. Erweiterung oder Verengerung der Röhre nach Oben oder Unten wirken jedoch mitbedingend auf die Klangfarbe. So ist der Klang einer oben weiteren Röhre (Trompete, Posaune in der Orgel) schmetternd, im umgekehrten Falle (Gambe, Gemshorn) streichend. Allerdings sind diese Klangmodificationen keineswegs der Pfeifenform allein, sondern sogar grossentheils anderen Ursachen zuzuschreiben. Die Pfeifenform wirkt nur mit.

Offene

Jenachdem eine Röhre an beiden Enden (das angeblasene Ende für offen gerechnet) oder nur an einem Ende offen ist, entstehen verschiedene Schwingungsarten der Luftsäule. Eine beiderseits offene Röhre giebt ihren Grundton, wenn in der Mitte ein Schwingungsknoten sich bildet; bei zwei Knoten (jeder um $\frac{1}{4}$ der ganzen Röhrenlänge von den Enden entfernt) wird der Ton um eine Octav höher, bei 3 um eine Duodecime, bei 4 um eine Doppeloctav u. s. w. Dieselbe Zahlenreihe, welche die Theilschwingungen der Saiten ergeben, stellt sich auch hier heraus.

In nur einerseits offenen, am andern Ende gedeckten Röhren (Gedackte) ist die Tonbildung jedoch eine andere. Bei einfachster Schwingungsart bildet sich kein Schwingungsknoten, sondern es stemmt sich die bewegte Luft gleich gegen das geschlossene Ende: eine gedeckte Röhre giebt also denselben Grundton wie eine doppelt so lange offene, oder von zwei gleichlangen Röhren ist die gedeckte um eine Octav tiefer wie die offene. Gedeckte

In gedeckten Röhren steigt der Ton bei der ersten Ueberblasung nicht um eine Octav, sondern um eine Duodecime, bei der zweiten um zwei Octaven und eine Terz. Gab eine offene Röhre die mit den Verhältnissen 1. 2. 3. 4. 5 u. s. w. übereinkommenden harmonischen Obertöne, so erscheinen an gedeckten Röhren nur die durch ungerade Zahlen 1. 3. 5. 7 ausgedrückten. Unter den Holzblasinstrumenten des Orchesters sind es Flöte, Oboe und Fagott, in denen die Luft gleich in beiderseits offenen Röhren schwingt, indem man bei jedem Griffe durch entsprechendes Blasen entweder den Eigenton oder dessen Octav, Duodecime etc. hervorbringen kann. Nur die Clarinette allein schliesst in der Bildung ihrer Obertöne gedeckten Röhren sich an, ihre erste Ueberblasung giebt sogleich die Duodecime. Gedeckte Pfeifen haben zwar die doppelte Tiefe, aber nicht die Frische und Kraft des Klanges der offenen, weil der innern Luft die Communication mit der äussern abgeschlossen ist. Doch weiss die Orgelbaukunst (von der Materialersparniss ganz abgesehen) wichtige Vortheile aus der Klangfärbung gedeckter Pfeifen zu ziehen. Auch beim Horn und der Trompete sinkt ein jeder natürliche (offene) Ton durch theilweises oder völliges Verschliessen des Schallbechers mit der Hand um eine halbe oder ganze Stufe herab, erhält aber dumpfen und gepressten Klang. Doch sind diese sogenannten Stopftöne des Horns an geeigneter Stelle, etwa als Ausdruck eines Angstvollen, Unheimlichen, von grösster Wirkung.

Die Weite (Mensur) einer Röhre hat auf die Stärke und kräftige Färbung des Klanges erheblichen Einfluss, auf die Tonhöhe aber nur sehr geringen. Von drei gleichlangen offenen Pfeifen giebt die engere einen etwas höheren, die weitere einen etwas tieferen Ton wie die normalweite. Schalltrichter an Posaunen, Hörnern, Trompeten, Clarinetten etc. haben, wenn sie weit genug ausgebogen sind, so gut wie keine Einwirkung auf die Tonhöhe, wennauch auf den Klang. Der Ton hängt, wie erwähnt, nur von der Länge der schwingenden Luftsäule ab; hat das Instrument Seitenlöcher, so wird durch deren Oeffnung die Luftsäule verkürzt, folglich der Ton höher. Je enger im Verhältniss zur Länge die Röhre mensurirt ist, desto schwerer spricht ihr Grundton an, um so leichter aber die harmonische Oberreihe: sie ist zum Ueberblasen geneigt. So bedient man sich der natürlichen Scala des Horns, namentlich bei tiefer Stimmung, nur vom ersten oder zweiten Aliquotton an; der Grundton selbst ist, namentlich bei tiefer Stimmung, unbrauchbar. Zur Ansprache gebracht werden die Obertöne durch verschiedene Art des Anblasens und Stellung der Lippen. Mensur

Wir sahen vorhin, dass Material und Form der Röhre auf die Klangfarbe mitbestimmend einwirken. Hierüber, wie über die Art des Anblasens kann noch einiges auf Orgelpfeifen Bezügliche erinnert werden. Die Eintheilung derselben in Flöten- (Labial-) und Zungenpfeifen (Schnarrwerke, Rohrwerke) ist bekannt. Das Anblasen geschieht durch ein Mundstück, und zwar bei Flötenpfeifen auf die Weise, dass der durch eine schmale Ritze (Licht- oder Kernspalte) eintretende Luftstrom durch den dicht darüber befindlichen Aufschnitt grösstentheils wieder entweicht, im Vorüberstreichen aber die Luft im Pfeifenkörper selbst in Schwingungen setzt. Der Ton, welchen der untere Theil einer Labialpfeife allein giebt, hat an und für sich wenig Klang, ist leicht veränderlich und durch stärkeres Blasen leicht in die Höhe zu treiben. Aber die stehenden Schwingungen im Pfeifenkörper reguliren ihn, und die Pfeife spricht am besten an, wenn Fuss und Körper einerlei Ton geben. Die Mensur (der innere Pfeifendurchmesser) ist von grösster Wichtigkeit für den Klang einer Orgelpfeife. Er ist sanft und zugleich voll bei weiter Mensur, grossem Aufschnitt und verhältnissmässig gelindem Luftandrang; hell und scharf bei enger Mensur, schmalem Aufschnitt (oft noch mit Bärten besetzt, um die Luft im Entweichen noch mehr zusammenzuhalten) und heftigerem Luftzug. Die letzteren Umstände begünstigen die Bildung der harmonischen Obertöne; so giebt die Quintatena (*Quintam tenens*) ein engmensurirtes Gedackt (Durchmesser $\frac{1}{16}$ der Länge) mit dem Grundton zugleich sehr deutlich vernehmbar die Duodecime. Aehnliches ist beim Nachthorn der Fall, wennauch hauptsächlich eine Folge anderer mitwirkender Umstände.

Die Zungenpfeifen zeichnen sich vor allem durch sonoren Klang aus, dessen Ursache hauptsächlich in den Stössen beruht, welche die eindringende Luft gegen die jenseits der Zunge in Ruhe sich befindende Luftmasse ausübt, indem die Zunge den Röhrenausschnitt öffnet und schliesst. Der Ton einer jeden Flötenpfeife kann durch stärkeres Blasen in die Höhe getrieben werden, eine gut compensirte Zungenpfeife aber behält absolut gleiche Tonhöhe vom schwächsten Hauch bis zum stärksten Luftstrom, indem bei vermehrtem Luftandrang die beiden Schwingungselemente der querschwingenden Zunge und längenschwingenden Luftsäule sich die Waage halten, wenn das Verhältniss richtig getroffen ist. Zungenpfeifen sind völlig frei von Aliquottönen.

Einfluss der Wärme

Mit der Temperatur steigt auch der Ton in Blasinstrumenten und Pfeifen — der Abstand kann bei grösstem Temperaturunterschied nahezu einen grossen halben Ton betragen. Ebenso geht der Ton in Orchesterblasinstrumenten in die Höhe, wenn deren Wände warm geblasen sind. Deshalb können Saiten- und Blasinstrumente, ohne eingestimmt zu werden, bei Temperaturwechsel nicht gleiche Stimmung halten, denn auf Saiten wirkt die Wärme erschlaffend, folglich vertiefend. Auf ganze Flötenpfeifenreihen der Orgel hat die Wärmeveränderung weiter keinen störenden Einfluss, weil alle Pfeifen in gleichem Maasse steigen und

fallen, also einmal rein eingestimmt auch unter sich rein bleiben. Zungenpfeifen weichen leichter von einander ab, indem bei steigender Wärme die tieferen Pfeifen gegen die höheren etwas zurückbleiben.

Ein als musikalisch interessant noch zu erwähnendes akustisches Phänomen, der Combinations- oder Tartinische Ton genannt, lässt sich am leichtesten an Pfeifen beobachten. Der Combinationston entsteht aus der gleichzeitigen Angabe zweier Töne als ein dritter tieferer. Wenn z. B. gleichzeitig begonnene Schwingungen wie 4 : 5 sich verhalten, also eine grosse Terz geben, so empfindet das Gehör nicht nur dieses Verhältniss, sondern auch das Zusammentreffen jedes fünften Schlages des höheren mit dem vierten des tieferen Tones, woraus ein dritter Ton hervorgeht, der zum tiefern von jenen beiden wie 1:4 sich verhält, also 2 Octaven unter ihm liegt. Am deutlichsten soll der aus der grossen Terz hervorgehende Combinationston sein, doch giebt es auch manche andere Zusammenstellungen. Näheres hierüber kann man in S. W. Dehn, »theoretisch-practische Harmonielehre«, bei Chladni, Zamminer u. A. finden. Combinationston

Nach Chladni machte zuerst Romieu dieses Phänomen 1753, und dann erst Tartini 1754 (im »Trattato di Musica« S. 13—16) bekannt; nach Zamminer soll jedoch schon Andr. Sorge 1740 dessen Erwähnung gethan haben. Abt Vogler machte vom Combinationston Gebrauch zur Herstellung einer 32′ Octav in der Orgel, indem er ein 16′ Register mit einer Quint $10\frac{2}{3}'$ verband. Ein in München zur Ausführung gekommener Versuch soll sich nicht weiter bewährt haben, indem der Combinationston der Stärke nach gegen die ihn bildenden Töne zu sehr abfällt und weit hinter der Wirkung eines reellen 32′ Registers zurückbleibt.

Tartini versuchte ein Harmoniesystem auf dieses akustische Phänomen zu gründen, doch ist es jetzt gänzlich in Vergessenheit gerathen, wenngleich es anfänglich beim Erscheinen des oben angeführten Werkes die Federn der gelehrtesten Theoretiker in Thätigkeit setzte.

Aehnlich wie der Combinationston entstehen gleichfalls durch Vereinigung zweier Wellenzüge, deren Töne in solchem Verhältniss stehen, dass ihre Schwingungen selten zusammentreffen, die stossartigen Schwebungen. Stimmt man eine Saite des *C* Chores auf dem Klavier von 66 zu 65, 64 u. s. w. Schwingungen, so treffen diese in einer Secunde so vielmal zusammen, als die Differenz beider Schwingungszahlen beträgt. Je mehr ein Intervall der arithmetischen Reinheit sich nähert, desto unmesslicher wird dieses Tremuliren oder Pulsiren, bis es mit erlangter Reinheit ganz verschwindet. Schwebungen

Fortpflanzung des Schalles.

Das Mittel, durch welches der Schall zu unserm Ohr geleitet wird, ist in den meisten Fällen die atmosphärische Luft, wenngleich sie von anderen Substanzen an Leitungsfähigkeit bei weitem übertroffen wird. Denn in der Luft geht der Schall bei 0 Temperatur etwa 1020′ in der Secunde, in Mittel

Stahl, Glas, Tannenholz jedoch 14—15mal, in Wasser mehr als 4mal, in trockenen Sehnen, Blei und Wasserstoffgas etwa 3,8mal so geschwind. Für jeden hinzukommenden Grad Wärme soll die Geschwindigkeit des Schalles in der Luft um 2′ wachsen. — Es können auch Gegenstände von räumlich geringer Ausdehnung gute Schallleiter sein; so trägt z. B. ein am Steg eines Klaviers befestigter Drath den Klang an entfernte Orte.

Art der Schallleitung

Die Schallleitung geschieht, indem die Oscillationen des schallenden Körpers dem von ihm unmittelbar berührten Medium sich mittheilen. Die übertragenen Schwingungen sind nach Art (ob Quer- oder Längenschwingungen) und Zeitdauer den anregenden völlig gleich, denn sonst würde bei veränderter Dauer der Schwingungen die Tonhöhe des Schalles sich ändern. Schallwellen hoher und tiefer, starker und schwacher Töne verbreiten sich — einerlei specifische Elasticität des Mediums vorausgesetzt — nach allen Richtungen gleichmässig und treffen alle in demselben Zeitpunkt unser Ohr, sonst würden in einiger Entfernung Takt und Zusammenklang völlig aufgehoben sein. Ebenso hören die Oscillationen des Mediums zugleich mit den plötzlich gehemmten Bewegungen des klingenden Körpers auf. Tiefere Töne haben grössere Luftwellen wie höhere, denn die Geschwindigkeit der Fortpflanzung ist bei beiden dieselbe. Die Grössen der Luftwellen unserer musikalisch brauchbaren Töne von 16,5 bis 4224 Schwingungen liegen zwischen 64′ und 3″.

Entfernung

In der Nähe des klingenden Körpers werden dessen Töne stärker vernommen, indem hier die Luftbewegung kräftiger ist. Mit der wachsenden Entfernung nimmt die Stärke des Schalles ab, weil die Luftbewegung an Energie verliert, indem sie von ihrer Kraft nach und nach an grössere Luftmassen abgiebt, bis sie endlich erschöpft ist und der Ton aufhört. Die Abnahme der Schallkraft erfolgt im Quadrat der Entfernungen, also bei 2, 3, 4mal grösserer Entfernung um das 4, 9, 16fache. Die von jedem Orchester oder Instrument ausgehenden Nebengeräusche werden bereits in geringer Entfernung nicht mehr vernommen, weil ihre unerheblichen Luftwellen dann das Ohr nicht mehr erreichen. Einiger Abstand vom Orchester ist deshalb nicht nur in Betreff des genauern Zusammenklanges aller Instrumente, sondern auch der Klangreinheit wegen dem Hörer vortheilhaft.

Medien

Gleichmässige Dichtigkeit des Mediums ist nothwendig zur guten Leitung des Schalles, denn seine Stärke ist mit davon abhängig, ob die Luft mehr comprimirt oder verdünnt, aus gleichen Bestandtheilen oder aus Schichten von verschiedener Dichtigkeit zusammengesetzt ist. So wird bei Nacht ein Schall deutlicher und weiter gehört wie am Tage, weil die Luft gleichmässiger und nicht von schallhemmenden, durch die Sonne erzeugten Luftströmungen durchzogen wird. Tiefhängende grosse Kronleuchter sind nachtheilig für den etwa auf einer Galerie sitzenden Hörer, wenn sie zwischen ihm und dem Orchester sich befinden, indem die

von ihren Flammen aufsteigende Wärme und Luftbewegung dem Schall ein Hinderniss entgegensetzen. Ebenso hemmt der Wind mit seinen gegen- oder mitwirkenden Einflüssen den Schall, oder trägt ihn in grössere Entfernungen. Auch trägt ein Schall in directer Richtung am weitesten; Blasinstrumente werden in der Richtung ihres Bechers weiter und stärker gehört, weil die an ihm mit grösserer Energie fortgestossenen Lufttheilchen die Bewegung in gerader Linie am kräftigsten fortpflanzen, und die Intensität der in directer Richtung erzeugten Luftwellen erst in weiterer Entfernung dem ganzen Umfang der Wellen gleichmässig sich mittheilt. **Richtung**

Demgemäss beruht die Wirkung des Morland'schen Sprachrohrs auf Entsendung concentrirter Luftwellen; diese werden, von den conischen Wänden des Rohrs wiederholt zurückgeworfen, endlich seiner Axe parallel und wirken somit alle auf einen Punkt hin. Im Gegensatz dazu nimmt das Hörrohr eine Masse ankommender Schallstrahlen in seinen weiten Becher auf und führt sie, in einen engen Raum zusammengefasst, dem Ohre zu. — Die menschliche Stimme dringt je nach Richtung des Sprechers verschieden weit — wozu allerdings beiträgt, dass der Körper des Sprechenden selbst nach rück- und seitwärts den Schall hemmt. **Sprachrohr** **Hörrohr**

Resonanz.

Wenn Gegenstände im Bereich eines klingenden Körpers mit diesem in gleichen Zeiträumen schwingen können, so werden sie durch ihn zum Mitklingen angeregt. Dieses Mitklingens, der Resonanz, bedient sich der Instrumentenbau vielfach zur Klangverstärkung; denn ohne Resonanzboden ist der Klang einer Saite völlig kraftlos. Gegenstände welche mit dem Klangkörper einerlei Ton haben, resoniren am stärksten, da beider Schwingungen isochronisch sind und gegenseitig sich unterstützen; schwächer, wenn sie nur in einem harmonischen Oberton stehen, weil dann nur nach einigen Schwingungen die Wellenzüge beider Töne zusammentreffen. Manche tiefe Töne der Orgel oder eines Contrabasses bewirken Klirren der Fensterscheiben, Dröhnen des Fussbodens, wenn der mitklingende Körper in der Schwingungsgeschwindigkeit mit dem klingenden übereinkommen kann. Die Griechen sollen nach Vitruv erzener und thönerner Vasen (Echeien) zur Schallverstärkung in ihren Theatern sich bedient haben. Bei Gegenständen welche ganz fremden Ton geben, findet kein Mitklang statt, indem die tonerregenden Wellen alsdann hemmend auf den Mitklang wirken. **Resonanz**

Ist die Hauptmasse des resonirenden Körpers so beschaffen, dass sie Vibrationen von jeder Schnelligkeit annehmen kann, so wirkt der klingende Theil tonbestimmend, indem er in allen übrigen Theilen isochrones Mitklingen hervorruft. Beim Klavier schwingt der Resonanzboden, bei der Geige Decke, Steg und Boden ebenso wie die Saiten; bei der Pauke ist die eingeschlossene Luft zugleich Resonanzkörper. Ein Resonanzboden, überhaupt ein elastischer Körper kann vielerlei Schwingungsarten zugleich annehmen, also auch verschiedene Töne zugleich verstärken. So schwingt beim Resonanzboden des Pianoforte nicht etwa nur der einzelne, der angeschlagenen Saite parallele Streifen, sondern stets die ganze Fläche. **Der klingende Theil ist tonbestimmend**

Leitung der Resonanz

Auch die Resonanz lässt sich durch Leitung an beträchtlich entfernten Körpern hervorrufen; so kann z. B. der schwache Klang leer über einen Steg gespannter Saiten erheblich verstärkt werden, wenn man den Steg durch einen daran befestigten Drath mit einem weitab, etwa in entferntem Zimmer aufgestellten Resonanzboden in Verbindung bringt.

Brechung des Schalles.

Brechung des Schalles

Wir empfangen nicht allein die vom schallenden Körper direct zu uns gelangenden, sondern auch die von Wänden und anderen raumbegrenzenden Flächen zurückgeworfenen Schallwellen. Wie ein durchaus elastischer, gegen eine widerstandsfähige Fläche gestossener Körper, z. B. ein Billardball, unter einem dem Annäherungs- oder Einfallwinkel ganz gleichen Brechungswinkel, bei senkrechtem Stoss auch durchaus senkrecht zurückgeworfen wird — so auch der Schall. Zu unterscheiden ist der zurückgeworfene Schall vom direct empfangenen nur dann, wenn er vom Ausgang bis zum Brechungspunkt und von da bis zum Hörer zusammengenommen einen Weg von über 116′ zurückzulegen hat. Entfernt man sich also über 58′ von einer Fläche, so kann man die senkrecht zurückgeworfene Stimme zugleich als Echo vernehmen. Bei geringerer Entfernung fliessen Schall und Echo zusammen.

Schallwellen verlieren viel an Kraft, wenn sie auf Körper von unvollkommener Elasticität stossen; denn es geht ein Theil der Bewegung in dieses neue Medium über, und nur der übrigbleibende wird zurückgeworfen. Von manchen Substanzen prallt der Schall völlig ab, z. B. von Stahl; eine Wasserfläche kann ihn 570mal zurückwerfen, ohne dass seine Kraft zur Hälfte geschwächt wird, und in Tannenholz geht kaum $\frac{1}{1000}$ der Bewegung über. Hingegen dämpfen mit Tuch oder feuchtem Ueberwurf bekleidete Wände, dicke Vorhänge, Teppiche u. s. w. den Schall bedeutend. Doppelthüren und Fenster sind für ihn fast undurchdringlich, weil er von ungleich dichten und ungleich elastischen Schichten verschieden zurückgeworfen wird. Je glatter und elastischer die reflectirenden Wände, desto stärker das Echo oder der Nachhall. In weiten Räumen ist deshalb Durchbrechung der Wände mit Galerien der Zerstreuung des Schalles und Verhinderung des Nachhalls vortheilhaft.

Einige Schriften über Akustik. Chladni, Die Akustik. Leipzig 1802. — Chladni, Neue Beiträge zur Akustik. Leipzig 1817. — Chladni, Beiträge zur praktischen Akustik. Leipzig 1821. — Chladni, Kurze Uebersicht der Schall- und Klanglehre. Mainz 1827. — Kützing, Beiträge zur praktischen Akustik, als Nachtrag zur Pianoforte- und Orgelbaukunst. 1838. — Pellisov, Ueber Schall, Ton und Knall etc. Halle 1834. — Pellisov, Theorie gedeckter cylindrischer und konischer Pfeifen. Halle 1833. — Zimmermann, Akustik oder Lehre vom Schall (populär). Berlin 1856. — Weber (Ernst Heinrich, und Wilhelm) Wellenlehre. Leipzig 1825. — Zamminer, Die Musik und musikalischen Instrumente. Giessen 1855. — Opelt, Allgemeine Theorie der Musik auf den Rhythmus der Klangwellenpulse begründet. Leipzig 1852. — Opelt, Ueber die Natur der Musik (vorausgegebener Auszug aus dem voranstehenden Werk). Plauen 1834.

II. Tonsystem.

Unter Tonsystem begreifen wir: Eintheilung

1. Die Fixirung bestimmter Tonverhältnisse; die Ordnung aller gebräuchlichen Töne zur diatonischen, chromatischen und enharmonischen Tonleiter; die Temperatur; die Tonarten.

2. Die Consonanzen und Dissonanzen.

3. Die Semiographie, d. h. alle zur Notation gehörenden Zeichen, also: die Noten, mit ihren Namen, Werthen und entsprechenden Pausen; das Fünfliniensystem und die Schlüssel; die Vortragszeichen.

---

1. Tonverhältnisse. Tonleiter. Temperatur.

Das Verhältniss, in welchem zwei Töne oder, was dasselbe ist, deren Schwingungszahlen zu einander stehen, heisst Intervall. Die stufenweis vom Grundton zur Octav hin- und zu ihm zurückführende Ordnung der Töne auf dem Liniensystem ist die Tonleiter; der in ihr enthaltene Inbegriff von Tönen, deren man in beliebiger Reihenfolge und Verbindung sich bedienen kann, ohne gewisse Beziehungen zum Grundton zu verlieren, die Tonart. Je nach Bestimmung ihrer Stufenfolge ist die Tonleiter diatonisch, chromatisch oder enharmonisch. Die in der praktischen Musik eingeführte Theilung der Octav in 12 unter sich völlig gleiche Theile wird die gleichschwebende Temperatur genannt.

Von Intervallen möge hier nur vorbemerkt werden, dass ihre einfachen Zahlnamen anzeigen, wieviel Stufen des Liniensystems (Linien und Zwischenräume) sie umfassen. So heisst das mit seinem Grundton auf derselben Stufe liegende Intervall Prime, die Secund enthält 2 Stufen, die Terz 3, und über 4, 5, 6, 7 und 8 liegen die Quart, Quint, Sext, Septime und Octav. Je nach verschiedenem Toninhalt können diese Grundintervalle wiederum rein, gross, klein, übermässig und vermindert sein. — Die lateinischen Zahlnamen stammen aus frühester Zeit, an den ältesten Instrumenten ohne Griffbretter ertönten die Saiten stets nur der ganzen Länge nach, deshalb nahm man Saite (*chorda*) gleichbedeutend mit Ton, die Benennungen *prima, secunda* etc. (sc. *chorda*) verblieben in späterer Zeit den Tonverhältnissen selbst. Zu bemerken ist noch, dass Intervalle stets aufsteigend gerech- Intervallnamen

2*

Unter-Intervalle

net, höhere Töne mit tieferen verglichen werden; bei umgekehrtem Verfahren fügt man die Bestimmung Unter dem Intervallnamen hinzu. So ist $C-f$ eine Quart, $c-F$ jedoch eine Unterquint. — Ausführlicheres später.

Es ist bereits erwähnt, dass sämmtliche musikalisch brauchbaren Töne innerhalb der Grenzen von 16,5 bis 4224 Schwingungen in der Zeitsecunde liegen. Die Masse der in diesem Umfang möglichen Töne ist nun so gross wie die möglichen Schwingungsmengen, doch schliesst unsere Musik alle Tonverhältnisse, welche kleiner sind als der halbe Ton, von der Praxis aus. Ueberdiess zeigt sich, dass alle Töne in ihren Octaven sich wiederholen, und folglich jener Toninhalt vom tiefsten *C* der Orgel (32′) an in acht Octaven sich theilt, welche folgendermassen benannt und bezeichnet werden:

Theilung d. allgem. Tonumfangs

Grosse Contra Octav,	von	C_2,	32	Fusston,	16,5	Schwingungen
Contra	»	» C_1	16	»	33	»
Grosse	»	» C	8	»	66	»
Kleine	»	» c	4	»	132	»
Eingestrichene	»	» c_1	2	»	264	»
Zweigestrichene	»	» c_2	1	»	528	»
Dreigestrichene	»	» c_3	$\frac{1}{2}$	»	1056	»
Viergestrichene	»	» c_4	$\frac{1}{4}$	»	2112	»

Das fünfgestrichene c, c_5, 4224 Schwingungen, schliesst das System ab.

Die Fusstonbezeichnung ist von der Orgel, dem einzigen Instrument welches über diesen ganzen Tonumfang gebietet, hergenommen. Denn eine offene Pfeife von 32′ Länge giebt C_2, von 16′ C_1 u. s. f. Dem entsprechend werden auch die Grosse Contra, Contra u. s. w. Octav die 32 füssige, 16 füssige u. s. w. genannt.

Den 12 Halbtönen, in welche die Octav zerfällt, liegen sieben wesentliche Stufen zu Grunde, welche bekanntlich mit den Buchstaben *C D E F G A H* benannt werden und auf Clavierinstrumenten mit den entsprechenden Untertasten übereinkommen. Diese Tonreihe ist die

Diatonische Dur-Scala

Diatonische Dur-Tonleiter,

für deren Stufen folgende Saitenlängen und Schwingungszahlen (die umgekehrten Verhältnisse der Saitenlängen) berechnet worden sind:

Stufen	1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8.
Namen	*C*	*D*	*E*	*F*	*G*	*A*	*H*	*c*
Saitenlängen . . .	1	$\frac{8}{9}$	$\frac{4}{5}$	$\frac{3}{4}$	$\frac{2}{3}$	$\frac{3}{5}$	$\frac{8}{15}$	$\frac{1}{2}$
Schwingungszahlen	1	$\frac{9}{8}$	$\frac{5}{4}$	$\frac{4}{3}$	$\frac{3}{2}$	$\frac{5}{3}$	$\frac{15}{8}$	2
Logarithmen . . .	0	170	322	415	585	737	907	1000
Stufenexponenten .		$\frac{9}{8}$	$\frac{10}{9}$	$\frac{16}{15}$	$\frac{9}{8}$	$\frac{10}{9}$	$\frac{9}{8}$	$\frac{16}{15}$
Logarithmen . . .		170	152	93	170	152	170	93.

Die beigefügten Logarithmen, Octav = 1000, sind bei Schätzung der Tonabstände leichter übersichtlich wie Bruchverhältnisse, und lassen sich wie gewöhnliche Zahlen behandeln.

Durch Vergleichung der Stufenexponenten ergeben sich drei verschiedene Stufengattungen in der diatonischen Durscala:

Grosse Ganze Töne: *C—D*, *F—G*, *A—H* ($\frac{9}{8}$ oder 170);
Kleine Ganze Töne: *D—E*, *G—A* ($\frac{10}{9}$ oder 152);
Grosse Halbe Töne: *E—F*, *H—c* ($\frac{16}{15}$ oder 93);

ausserdem noch der Kleine Halbe Ton ($\frac{25}{24}$, L. 59) durch Subtraction der kleinen Terz *E—G* ($\frac{6}{5}$, L. 263) von der grossen *C—E* ($\frac{5}{4}$, L. 322).

Die Durtonleiter enthält also von der 3ten zur 4ten, und von der 7ten zur 8ten Stufe grosse halbe Töne, durch deren Lage sie in 2, an Intervalleninhalt einander ganz ähnliche Tetrachorde getheilt erscheint. Alle übrigen Stufen sind grosse oder kleine ganze Töne:

C D E F | *G A H c*
1 1 $\frac{1}{2}$ | 1 1 $\frac{1}{2}$

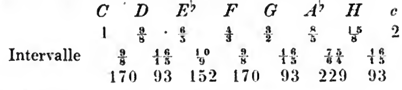
Sollen nun, um eine grössere Mannigfaltigkeit von Grundtönen zu gewinnen, diese verschiedenen Tonabstände ausgeglichen werden, so geschieht es durch Zerlegung der ganzen Töne in je zwei halbe, indem man entweder deren unteren Gliedern ein ♯, oder den oberen ein ♭ vorsetzt, jene um einen kleinen halben Ton erhöht, diese um ebensoviel erniedrigt.

Die Anfügung der Silben *is* und *es* an den Buchstabennamen beim Hinzukommen von ♯ und ♭ ist bekannt. Solche halbe Töne, welche mit ihren wesentlichen auf derselben Stufe liegen und, aus deren Alteration entstanden, denselben, nur durch die angefügte Silbe unterschiedenen Buchstabennamen tragen (*d—dis*, *e—es*), nennt auch die musikalische Umgangssprache kleine halbe Töne; auf verschiedenen Stufen liegende (*d—es*, *g—as*) hingegen grosse halbe.

Die vorhin aufgestellte diatonische Tonleiter heisst die harte oder Durtonleiter im Gegensatz zur

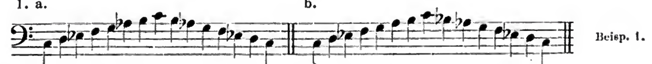
weichen oder Molltonleiter. Moll-Tonleiter

Beide unterscheiden sich durch das Verhältniss ihrer Terz und Sext zum Grundton: In der Durtonleiter sind die Terz und Sext grosse (*C—e*, *C—a*), in der Molltonleiter kleine Intervalle (*C—e♭*, *C—a♭*).



	C	*D*	*E♭*	*F*	*G*	*A♭*	*H*	*c*
	1	$\frac{9}{8}$	$\frac{6}{5}$	$\frac{4}{3}$	$\frac{3}{2}$	$\frac{8}{5}$	$\frac{15}{8}$	2
Intervalle	$\frac{9}{8}$	$\frac{16}{15}$	$\frac{10}{9}$	$\frac{9}{8}$	$\frac{16}{15}$	$\frac{75}{64}$	$\frac{16}{15}$	
	170	93	152	170	93	229	93	

Die Molltonleiter wird auf zwei Arten dargestellt:



Beisp. 1.

Ihre ursprüngliche Form unter a. zeigt von der 6ten zur 7ten Stufe einen der diatonischen Folge fremden Tonschritt von $1\frac{1}{2}$ Tönen (übermässige Secund). Zur Vermeidung dieses von einer Stimmführungsregel für unsangbar erklärten Intervalles verwandelt man aufsteigend *A♭* in *A*, um somit leichter zum

H zu gelangen, lässt absteigend dagegen dem $A^{\flat}$ sein ursprüngliches Recht widerfahren und setzt alsdann des bequemern Durchgangs wegen *B* (siehe b.). Durch den in der melodischen Praxis gewöhnlichern Gebrauch der zweiten Form ist jener ersten jedoch nichts an harmonischer Endgültigkeit genommen, auch findet sie sich häufig bei den besten Tonmeistern. Der Grund, weshalb auch wir die erste Form als die wesentliche betrachten, wird später bei den harmonischen Cadenzen und der Behandlung der Tonleiter sich ergeben.
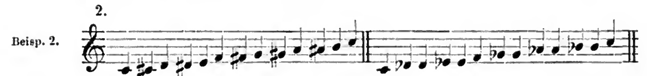
Chromatische Tonleiter

Theilt man jeden ganzen Ton der diatonischen Scala durch Einlegung des kleinen halben Tons in 2 kleinere Stufen, so entsteht die

chromatische Tonleiter.

Sie ist zweifach möglich, jenachdem man den halben Ton dem diatonischen ober- oder unterhalb anfügt:

Beisp. 2.



Enharmonische Tonleiter

Wird hingegen der kleine halbe Ton einer jeden Stufe auf- und abwärts beigegeben, so entsteht die

enharmonische Tonleiter.

Beisp. 3.

3.

Auf unseren Tasteninstrumenten fallen die erhöhte vorangehende und die erniedrigte nächstfolgende Stufe der enharmonischen Scala in ein chromatisches Intervall zusammen (*cis* — *des* liegen auf derselben Taste), in Wirklichkeit sind sie aber verschieden; die kleinen Abstände zwischen ihnen heissen die enharmonischen Intervalle.

Gleichschwebende Temperatur

Da nun auch in der praktischen Musik die Octav stets mathematische Reinheit fordert, können alle übrigen Intervalle nicht völlig rein ausgeübt werden, weil sonst ihre Octavausfüllungen um so unreiner werden. Indem nun sämmtlichen Tonverhältnissen mit Ausnahme der Octav so viel von ihrer ursprünglichen Reinheit genommen wird, dass sie selbst noch musikalisch brauchbar bleiben und in ihren Octavausfüllungen wiederum musikalisch brauchbare Intervalle geben, kann jeder der die Octav ausmachenden 12 Halbtöne Grundton einer der 12 an Tonverhältnissen einander völlig gleichen Versetzungen der diatonischen Dur- und Molltonleiter werden. Diese Abänderung der ursprünglich reinen Intervalle in minder reine, aber musikalisch gleich brauchbare ist die

gleichschwebende Temperatur.

In unserm heutigen Tonsystem fällt, wenn man von *C* aus in einer Progression von ganz gleich grossen Quinten fortschreitet, die 12te Quint $E^{\#}-H^{\#}$ genau mit $F-C$ zusammen, bei reiner Quintbestimmung erreicht man

hingegen niemals die höhere Octav irgend eines vorangegangenen Tones, sondern gelangt zu doppelt und dreifach erhöhten oder erniedrigten Intervallen, jenachdem die Fortschreitung auf- oder abwärts unternommen wird.

12 völlig reine Quinten überschreiten 7 Octaven um das sogenannte Pythagorische Comma 20 (*Comma ditonicum* $\frac{531441}{524288}$), indem 12 . 585 = 7020 ist, 7 Octaven jedoch nur 7000 betragen. In der gleichschwebenden Temperatur wird dieses Comma auf den Cirkel von 12 Quinten gleichmässig vertheilt, jede um $\frac{1}{12}$ desselben tiefer gestimmt (zu 583,33). Diese Abweichung von der natürlichen Reinheit ist so unerheblich, dass sie der gewöhnlichen Wahrnehmung völlig entgeht, um so mehr da sie Intervalle der Scala betrifft, welche eine Differenz vertragen können. Die Octav allein muss, wie erwähnt, ihrer akustischen Durchsichtigkeit wegen in völliger Reinheit bestehen bleiben; je mehr die Intervalle von der Einfachheit der vollkommenen Consonanz sich entfernen, desto grössere Schwebungen lassen sie zu. Jeder Halbton der temperirten chromatischen Scala hat $83\frac{1}{3}$ Stufenweite; Quint und Quart sind fast völlig rein (jene $-1\frac{2}{3}$, diese $+1\frac{2}{3}$), die grosse Secund weicht um $-3\frac{1}{3}$, folglich die kleine Septime um $+3\frac{1}{3}$ ab; die kleine und grosse Terz differiren um -13 und $+11\frac{1}{3}$, demgemäss die grosse und kleine Sext um $+13$ und $-11\frac{1}{3}$.

Wenn auch die gleichschwebende Temperatur mit zusammenfallenden Intervallen der enharmonischen Scala für Tasteninstrumente als die einzig brauchbare sich herausgestellt hat, so ist sie doch nur ein Nothbehelf, und es steht fest, dass von Sängern und von Spielern auf Instrumenten mit freier Intonation die enharmonischen Töne $C^{\sharp}-D^{\flat}$, $D^{\sharp}-E^{\flat}$ u. s. w. in Wirklichkeit unterschieden werden und nicht allein in der Notirung bestehen. Einem feinen Gehör entgehen nicht die Schwebungen (namentlich der Terzen und Sexten) zwischen einem rein gespielten Streichinstrument und einem begleitenden temperirten Klavier. Deshalb würde das durch die einfachere Berechnung des Zarlino verdrängte pythagoräische oder reine Quintensystem dem Sänger und Spieler mit gutem Gehör unwillkürlich folgen, vor allen übrigen Tonberechnungen und Temperaturen den Vorzug verdienen, wenn es in der Praxis durchführbar wäre. Im reinen Quintensystem gehen die chromatischen Halbtöne über einander hinaus ($C^{\sharp}$ ist höher wie $D^{\flat}$, während sie in der seit Zarlino geltenden Berechnung sich nicht erreichen); alle grossen und übermässigen Intervalle werden naturgemäss grösser, alle kleinen und verminderten kleiner. Allen übrigen künstlichen Temperaturen ist jedoch unsere jetzt gebräuchliche gleichschwebende voranzustellen; denn mit dem reinen Quintsystem hat sie Erweiterung der übermässigen und Verengerung der verminderten Intervalle gemein, gewährt ausserdem aber den praktisch sehr wesentlichen Nutzen vollkommen gleicher Reinheit aller Tonarten. Reine Quint-system

Ungleichschwebende Temperaturen zogen manche Theoretiker der gleichschwebenden vor, weil durch die letztere alle Character- Ungleich-schweb. Temperaturen

verschiedenheit der Transpositionen unserer Dur- und Molltonart aufhöre, in ungleichschwebenden hingegen jede besondere Ableitung der harten und weichen Tonart durch die verschiedenen Tonverhältnisse eine sehr merkbare Modification erhalte. Man hat verschiedenartige ungleichschwebende Temperaturen aufgestellt; je mehr ganz reine Quinten sie enthalten, desto mangelhafter sind sie, weil die wenigen Quinten, welche alsdann das Comma unter sich zu theilen haben, um so unreiner, und diejenigen Tonarten, denen sie eigen sind, unbrauchbar werden. In früheren Zeiten, da man nur aus wenigen Tonarten spielte, pflegte man die den ganz reinen entgegengesetzten Verhältnisse in selten gebräuchliche Tonarten zu verstecken. Je weiter man über 2, höchstens 3 Vorzeichnungen hinausging, desto empfindlicher wurde das Geheul des Orgelwolfs — der Schwebungen unreiner Quinten — wie man selbst heutzutage noch auf ganz alten Orgeln hie und da finden kann.

Vielfache Theilungen der Octav sind versucht worden. So zerlegte sie Berlin (Tonometrie. 1767) in 36 gleiche Theile; Sabbatini in ebenso viele, aber auf andere Weise; Sauveur sehr weitläufig in 3010, andere in 31, 50, 55; Mersenne führt (Harm. libr. XII. 1648) eine Theilung des ganzen Tones in 5 gleiche Theile an. Opelt stellt in seiner, dem mit der Tonberechnung weniger Vertrauten empfehlenswerthen Allgemeinen Theorie der Musik (Leipzig 1852) ein ebenfalls nicht haltbares System von 19 Stufen der Octav auf. Kirnberger's ungleichschwebende Temperatur war lange berühmt, doch verletzt ihre Scala zu sehr das natürliche Tongefühl. Marpurg widerlegte ihn gründlich in seinem Versuch über die musikalische Temperatur (Breslau 1776), und machte sich überhaupt um Tonbestimmung sehr verdient. Auch ist zu vergleichen Chladni, Akustik § 44; Lambert, Gedanken über die musikalische Temperatur in Marpurg's historisch-kritischen Beiträgen Bd. 5, und ebenda Versuch, eine gleichschwebende Temperatur durch die Construction zu finden von Moses Mendelssohn. M. W. Drobisch unterzieht in seiner Abhandlung über musikalische Temperatur und Tonbestimmung (Leipzig 1852) die Theorie der Tonverhältnisse einer gründlich wissenschaftlichen Untersuchung, aus der nicht das System des Zarlino, sondern das reine Quintensystem als natürliche Grundlage der Musik sich ergiebt. Moritz Hauptmann folgt in seinem ausgezeichneten Werke »Die Harmonik und Metrik« (Leipzig 1853) ebenfalls den Bestimmungen des reinen Quintensystems. Denselben Grundsatz vertritt auch Ernst Naumann in einer Schrift »Ueber die verschiedenen Bestimmungen der Tonverhältnisse etc.« (Leipzig 1858). Fernere Schriften: Kiesewetter, Der neuen Aristoxener zerstreute Aufsätze über das Irrige der musikalischen Arithmetik und das Eitle ihrer Temperaturberechnungen (Leipzig 1846). — Marpurg, Anfangsgründe der theoretischen Musik (Leipzig 1757).

Viele Theoretiker und namentlich praktische Musiker erkennen nur einzig die gleichschwebende Temperatur an, u. A. Kiesewetter, Marx, Spohr; während andererseits die Lobredner ungleichschwebender Temperaturen (unter ihnen besonders Rameau) deren Abweichungen als einen wichtigen Vortheil darzustellen suchten. Denn neben der erwähnten Characteristik der Tonarten könnten die verschiedenen Terzen als mächtiges Hülfsmittel des Ausdruckes dienen. Während die reine grosse Terz zur Freude stimme, könne man mit der schärfern zum Zorn entflammen; durch die reine kleine Terz Wohlgefallen und Zärtlichkeit erregen, durch noch weichere in Trauer versenken etc. Doch sind dies Einbildungen, auf welche unsere heutige Musik durchaus keinen Werth legt; ihre Absicht geht nicht auf besondere Wirkungen durch Characteristik einzelner Tonarten oder Intervalle. Deshalb ist die gleichschwebende Temperatur von der Praxis ein für allemal und mit vollem Recht angenommen, indem sie in der That so viele Vortheile gewährt wie nur immer möglich.

Normalton

Zum Zweck absoluter Uebereinstimmung der Tonhöhen hat man das eingestrichene *a* als

Normalton

festgestellt und 1834 auf der Stuttgarter Naturforscherversammlung zu 440 Schwingungen angenommen. In früheren Zeiten waren verschiedene Stimmungen gebräuchlich: für die weltliche Musik der Kammerton; für die Orgel der wahrscheinlich durch Materialersparniss veranlasste Chorton, um eine ganze Stufe, und der Cornetton, um eine Quart höher wie der Kammerton. Gegenwärtig herrscht zwar einzig der Kammerton, doch ist ein völlig genaues Uebereinkommen desselben an allen Orten noch immer nicht erreicht. Denn nicht nur die an verschiedenen Musikplätzen, sondern oft auch an einzelnen Musikinstituten desselben Ortes angenommenen absoluten Tonhöhen differiren mitunter nicht unerheblich. Im Allgemeinen steht die Stimmung gegenwärtig bedeutend höher wie in früheren Zeiten; Näheres darüber ist aus Zamminer (S. 338 ff.) und aus einem Aufsatz in der Rheinischen Musikzeitung (Nr. 11, März 1859) zu erfahren. Ehemals bediente man sich zur Fixirung der Tonhöhen einer durch einen beweglichen Kolben zu stellenden, sehr unvollkommenen Stimmpfeife; die im 18. Jahrhundert in Gebrauch genommene fest auf a_1 gerichtete Stimmgabel ist zwar wesentlich vortheilhafter, doch zeigt auch sie je nach verschiedenen Fabrikorten kleine Abweichungen. 1834 gab Scheibler zu Crefeld eine Stimmmethode an, welche mit Hülfe der Stösse und Schwebungen die relativen und absoluten Schwingungszahlen genau festzustellen vermag. Im gewöhnlichen praktischen Verfahren beim Stimmen der Instrumente sind meist Gehör und einfache Stimmgabel einzige Richtschnur.

Transpositionen der Tonart

Es giebt in unserer heutigen Musik nur eine Dur- und eine Molltonart, durch die Theilung der Octav in 12 gleiche Theile werden aber von jeder dieser beiden Tonarten zwölf, an Tonschritten einander

völlig gleiche, nur örtlich verschiedene Transpositionen möglich.

Die älteren Tonsysteme zählten mehr Tonarten. Zur Zeit des mailändischen Bischofs Ambrosius (im 4. Jahrhundert) gab es deren vier — die Kirchentöne — *primus, secundus, tertius* und *quartus tonus* genannt, auf *D*, *E*, *F* und *G* beginnend, und nur die wesentlichen Intervalle unserer diatonischen Tonleiter enthaltend, keine chromatisch veränderten; folglich waren sie je nach Lage der Semitonien von einander verschieden. Gregor der Grosse fügte jedem dieser 4 Haupttöne noch einen von der Quint ausgehenden Nebenton hinzu, welcher im Gegensatz zu jenem, dem authentischen, der plagalische Ton genannt wurde:

Kirchentöne

Tonus I.	Dorius.	Mod. auth.	*d e f g a — a h c d — d e f g a*	Tonus II.	Mod. plag.
» III.	Phrygius.	»	*e f g a h — h c d e — e f g a h*	» IV.	»
» V.	Lydius.	»	*f g a h c — c d e f — f g a h c*	» VI.	»
» VII.	Mixolydius.	»	*g a h c d — d e f g — g a h c d*	» VIII.	»

Authentische und plagalische Tonart entstehen je nach harmonischer oder arithmetischer Theilung der Octav. Jene Theilungsart ergiebt die Quint (also *a* von *D*), diese die Quart (*d* von *A*) als Medium harmonicum. Haupt- und Nebenton waren einander an Toninhalt gleich, aber durch den Ambitus (die Grenzen, welche die Melodie nicht zu überschreiten pflegte) verschieden — der Ambitus des Haupttons ging vom Grundton zur Octav, der des Nebentons von der Quint zur Duodecime. Weitere Erkennungszeichen waren u. A. die Repercussio, gewisse in der Tonart am häufigsten auftretende Intervalle (so z. B. im T. I die Quint *d — a*, im II die Terz *d — f*, im III die Sext *e — c*); desgleichen die Tropen — feststehende melodische Formeln des Psalmen-, Hymnen- und Responsoriengesanges, deren es für jeden Ton (mit Ausnahme des II.) mehrere gab. Die Benennungen der Tonarten nach griechischen Provinzen (Dorisch, Phrygisch etc.) waren von den Octavgattungen der griechischen Musik in die abendländische herübergekommen, und ohne jede Bedeutung für deren Wesen.

Alte Schriftsteller geben ziemlich ausführliche und übereinstimmende Schilderungen vom Character der einzelnen Töne. Demnach war *Primus Tonus foecundus, item modestus severus* — reich an Modulation, zu ernsten aber auch zu fröhlichen Gegenständen geschickt, nur muss ihm beständig Würde verbleiben. *Secundus gravis* — schwer, dumpf, zu Trauergesängen, in denen um Befreiung von Drangsal und Noth gefleht wird, geeignet. *Tertius animosus, promptus* — affectvoll, heftig (wegen des halben Tonschrittes *e*-*f* zu Anfang). Dem IV. Tonus gehören Ermahnungen und Bitten an, der V. ist für einen Triumph und Sieg verkündenden Inhalt passend; T. VI *devotus, suavis* — verbindet Ernst mit Freude, ist andächtig, lieblich; T. VII ist majestätsvoll, und T. VIII *narrativus, universalis* — erzählend, allgemein, wurde viel in Messeingängen, Antiphonen, Collecten u. dergl. verwendet. Wenngleich die Bestätigung dieser den Gregorianischen Kirchentönen zugeschriebenen Eigenschaften

uns heutzutage schwer fallen möchte, so ist durch den Umstand, dass man in ihnen eben jenen tiefen Inhalt zu finden glaubte, sowie durch die allegorisch sinnreichen Denksprüche, in welche man die Tropen fasste, wenn nicht mehr, so doch wenigstens Heilighaltung der Tonkunst und Anerkennung ihrer hohen Bedeutsamkeit bewiesen. Die in den alten Tonarten abgefassten Gesänge werden ewig Muster des ächten Choralstyls bleiben.

Die 8 Gregorianischen Kirchentöne verblieben, bis Glarean (1547 in Dodekachord) noch 4 neue hinzufügte, nämlich die Aeolische *A H C D E F G* und Ionische *C D E F G A H* mit ihren plagalischen Nebentönen. Der Ton *H* konnte keine Tonleiter bilden, weil er seiner verminderten Quint wegen eine harmonische Theilung nicht zulässt und mit verändertem *F* in *F♯* nichts anderes wäre wie die transponirte phrygische Tonart

E F G A H C D E
H C D E F♯ G A H

Tonarten des 16. Jahrhunderts

Von den Tönen des 16. Jahrhunderts hat C. v. Winterfeld (in seinem verdienstlichen Werke Johannes Gabrieli und sein Zeitalter) eine ausführliche Darstellung gegeben. Die Versetzungen der diatonischen Leiter sind nach der verschiedenen Darstellung des *H* (als *H* und *B*) in das Systema durum oder regulare (mit *H*) und in das auf der 4ten Stufe des Dursystems beginnende Systema molle oder transpositum (mit einem ♭ am Schlüssel für *B* statt *H*) geschieden. Jedes System hatte seinen Modus authenticus und plagalis, letzterer wurde durch Anfügung der Präposition *Hypo* an den Namen des Tones bezeichnet, also Hypoionicus etc. Nachstehende Tabelle giebt eine Uebersicht:

Modus authenticus.	*Systema.*	*Intervalle.* 3. 6. 2. 7.	*Tonus.*	*Modus plagalis.*	*Systema.*
Ionicus	regular.	gr. gr. gr. gr.	*Cdefg gahc cdefg*	Hypoionicus	regular.
»	transp.	gr. gr. gr. gr.	*fgabc cdef fgabc*	»	transp.
Dorius	regular.	kl. gr. gr. kl.	*Defga ahcd defga*	Hypodorius	regular.
»	transp.	kl. gr. gr. kl.	*gabcd defg gabcd*	»	transp.
Phrygius	regular.	kl. kl. kl. kl.	*Efgah hcde efgah*	Hypophryg.	regular.
»	transp.	kl. kl. kl. kl.	*abcde efga abcde*	»	transp.
Mixolyd.	regular.	gr. gr. gr. kl.	*Gahcd defg gahcd*	Hypomixolyd.	regular.
»	transp.	gr. gr. gr. kl.	*cdefg gabc cdefg*	»	transp.
Aeolius	regular.	kl. kl. gr. kl.	*Ahcde efga ahcde*	Hypoaeolius	regular.
»	transp.	kl. kl. gr. kl.	*defga abcd defga*	»	transp.

Die lydische Tonart *F g a h c d e* hat eine übermässige Quart; ihr Wesen ist auf die Dissonanz gegründet, harmonisch herbe, arm an me-

lodischen Beziehungen wurde sie schon frühe vom Kreise der Kirchentöne ausgeschlossen.

Einige Grundzüge des Systems der Kirchentöne des 16. Jahrhunderts folgen hier nach Winterfeld. Die melodischen und harmonischen Beziehungen, in welchen sie zu einander stehen, sind von denen unserer Tonarten verschieden; das Verhältniss des Grundtons zu seiner Quint erscheint zwar auch dort als ein nächstverwandtes, die Grundtöne *C G D A E* stehen in den nächsten Beziehungen zu einander. Aber in unserm Tonsystem werden auf diese Weise nur Durtonarten verbunden, während im alten System eine harte einer harten, dieser aber drei weiche folgen, welche wiederum unter sich verschieden sind. Die Beziehungen der Ionischen und Mixolydischen Tonart zu einander liegen namentlich in dem Quint- und Quartenverhältniss beider; keiner Tonreihe war das Hinstreben nach ihrer Oberquart so natureigen, wie der Mixolydischen, indem sie allein nur den kleinen Septimenakkord *G H D F* in sich hat. Selten zwar tritt die kleine Septime in den Tonwerken des 16., ja sogar des 17. Jahrhunderts deutlich auf; aber ihre Macht bleibt doch fühlbar, wo sie die Ausweichung wesentlich vermittelt, wenn sie auch äusserlich nicht erscheint. Bei uns hat der Dominantakkord namentlich die Aufgabe, die Tonart in ihre Grenzen zurückzuleiten — in der Mixolydischen Tonart, auf deren Grundton er sich aufbaut, leitet er zu einem tiefern Ursprung ihres Grundtons (*C*) hin. In diesem Zug ist die Ausweichung nach der Oberquart begründet, nach der ionischen Tonart (C dur), deren Grundton *C* den mixolydischen Grundton *G* als seine Quint aus sich erzeugt hat. Zwar erhöhte man auch die Septime der mixolydischen Tonart, wodurch deren Tonreihe der ionischen ähnlich wurde; doch gebrauchten die Alten in der Regel dieses $F^{\sharp}$ nicht wie wir die Septime in G dur um eines vollen Schlusses willen; sondern der Schluss wurde durch die Oberquart eingeleitet, und wenn das $F^{\sharp}$ auch in der Cadenz auftrat, so ging gewöhnlich unmittelbar noch ein *F* vorher, wenn auch nicht als Septime. Die mixolydische Tonleiter erhielt auch noch eine kleine Terz (*B*), um ihre Beziehungen zur dorischen deutlich auszudrücken, was sehr leicht geschehen konnte, indem der doppelte Gebrauch des *H* und *B* diese Umwandlung sehr wohl zuliess. In Betreff der in G dur erhöhten Septime ist noch zu bemerken, dass sie als Ersatz für die verminderte Quint von *H* aus (dem eine Tonart fehlt) nicht gebraucht wurde; sie ist nur in G dur als Hülfston vorhanden. Die dorische Tonart zeigte mehr Hinneigung zur äolischen als zur mixolydischen. Durch die Erhöhung des Unterhalbtons $C^{\sharp}$ wurde ihr ein voller Schluss gewährt, indem die kleine Septime, als nicht wesentliches, allen weichen Tonarten gemeinsames Kennzeichen diese Abänderung sehr wohl vertrug. Dagegen wurde meist die grosse Terz $F^{\sharp}$ am Schluss gebraucht, damit in ihm als Unterhalbton von *G* die mixolydische Beziehung anklänge; die dorische grosse Sext (*H*) wurde in die kleine verwandelt, und dieser dorische Halbschluss, G moll — D dur Akkord,

ist nicht allein deshalb häufig, weil der Durakkord der einfachere und ursprünglichere ist (der Mollakkord erscheint erst in den oberen mitklingenden Tönen), sondern weil er auch den Leitton der vorangehenden Tonart ($F^{\#}$ von G) enthält, zu der zumal der Halbschluss eine lebhafte Hinneigung ausdrückt. Auch bei der Aeolischen Tonart unterliegt die kleine Septime einer Erhöhung ($G^{\#}$), nur darf die kleine Sext *F*, zur Vermeidung der unmelodischen übermässigen Secund, ihr nicht in derselben Stimme vorangehen; in einer andern dagegen kann sie auftreten. Auch der Halbschluss, als die Folge des Dreiklangs der Unterquint ($D-F-A$) und des äolischen Dreiklangs mit grosser Terz ($A-C^{\#}-E$) tritt in der äolischen Tonart auf; er ist dem dorischen ähnlich, nur mit dem Unterschied, dass im dorischen die kleine Sext (*B*) künstlich, im äolischen (*F*) natürlich ist. Von der mixolydischen Tonart konnten wir in die dorische durch deren erhöhte Septime $C^{\#}$ moduliren; von der dorischen in die äolische durch deren Leitton $G^{\#}$ — die Ausweichung von der äolischen Tonart in die Phrygische ist jedoch verschlossen, weil dem Dominantakkord der letztern ($H-D-F$) das $F^{\#}$ fehlt und dieses sowohl wie das $D^{\#}$ nicht eingeführt werden darf. Die kleine Septime der phrygischen Tonart ist unveränderlich, deshalb gehört der gänzliche Mangel eines vollen Schlusses zum Wesen dieser Tonart. Die kleine Secund von *E*, also *F*, bildet zur Unterquart *H* eine verminderte Quint, der die grosse Septime von *E* ($D^{\#}$) sich nicht anschliessen konnte. Um den wirklichen Dominantakkord $H-D^{\#}-F^{\#}$ zu gewinnen, würden zwei Verhältnisse zugleich aufgegeben werden müssen, hiedurch das Wesen der Tonart aber gänzlich verwischt werden. Das Aeolische weicht ins Phrygische aus, theils durch einen halben, auf dem äolischen Grundton eingeleiteten Schluss, wobei dann der phrygische Dreiklang ein grosser ist: $A-C-E$; $E-G^{\#}-H$; oder durch Verbindung mit dem die beiden letzten Töne der auf- und absteigenden phrygischen Leiter enthaltenden Akkord $D-F-A$, also $D-F-A$; $E-G^{\#}-H$. — Neben dem Aeolischen ist das Phrygische dem Ionischen nahe verwandt; die Terz des ionischen Dreiklangs (*E*) ist der Grundton des phrygischen, die kleine Secund des phrygischen Tones ist die wesentliche Septime des ionischen (im Akkord $G-H-D-F$), und wenn auch in dieser Zeit die Septime wenig gebraucht wurde, so konnte doch auch ohne sie erscheinen zu lassen, die phrygische Tonart mit der ionischen sich verbinden. In der Verbindung des ionischen mit dem phrygischen liegt der harte und weiche Dreiklang ($C-\overset{\frown}{E-G-H}$), die äussersten Tonarten berühren sich hier am nächsten, in der Mitte steht die von beiden gleich weit entfernte dorische ($C-G-D-A-E$).

Die ionische Tonart, in sich abgeschlossen auf dem hell und heiter strahlenden Durakkord, trägt das Gepräge heitern Genügens. Die mixolydische tritt mit ihr in Verbindung; ihr Grundton, ein Theil des ionischen Dreiklangs, trägt nicht minder einen harten Dreiklang, be-

gründet aber zugleich eine Tonreihe, in der alles hinstrebt nach jenem Ursprung, aus welchem dieser Grundton selbst erwuchs. Ebenso aber hat die mixolydische Tonart den Drang zur dorischen, in welcher sie einen kleinen Dreiklang findet, trüb und weich; aber die mixolydische grosse Terz klingt auch als grosse dorische Sext in dieser letztern Tonart wieder und giebt ihr den Character ruhig heitern Ernstes. In der äolischen Tonart sind diese heiteren und klaren Beziehungen zum Dur schon gänzlich verschwunden, kleine Terz und kleine Sext erscheinen, und der phrygischen ist eine neue Tonreihe zu erzeugen nicht mehr gestattet, weil eine solche, von H ausgehend, nicht eine reine, sondern eine verminderte Quint ($H-F$) haben würde. Aber der heitere und lebendige ionische Durdreiklang tritt, mit dem phrygischen weichen sich verschmelzend, in sie hinein als Erlösung. Im phrygischen Ton erklangen nicht nur Busspsalmen, sondern auch feierliche Lobgesänge seit den ersten Zeiten der Kirche. — Die unserm Ohr oft herb und fremdartig erscheinende Harmonie war weder Steifheit noch Unkenntniss besserer Modulation, sondern Befolgung eines damals allgemein als richtig anerkannten und in der That auf tiefe Erkenntniss der Tonverwandtschaften und Gegensätze begründeten Gesetzes.

Dur und Moll

Der Begriff von Dur und Moll war, wie aus der Tabelle ersichtlich, in den Kirchentönen ein ganz anderer wie in unserm modernen Tonsystem. Darum ist die klare Scheidung der beiden Tongeschlechter noch keineswegs unserer Zeit allein zuzuschreiben, wenn auch die Reduction der alten Kirchentöne auf die heutige Dur- und Molltonart (die ionische und äolische, C dur und A moll) erst in der Mitte des 17. Jahrhunderts vor sich ging. Bis auf Claudio Monteverde (1613 Sängermeister zu St. Marcus in Venedig) herrschten in der Kunstmusik die Kirchentöne durchaus. Aber schon in alten Volksweisen und populären Liedern findet sich eine bestimmte Auffassung und Sonderung der harten und weichen Tonart im modernen Sinne, während die gelehrten Musiker sie entweder nicht kannten, oder doch nicht anerkannten. Es ist merkwürdig, welche weiten und durch an sich kunst- und sinnvolle Theorien verdunkelten Pfade eine im menschlichen Gemüth und innersten Wesen der Kunst begründete Erscheinung zurücklegen musste, bevor sie zur völlig deutlichen Erkenntniss und allgemeinen Annahme gelangte. Die Beseitigung des alten Tonsystems war für unsere moderne Musik seit Schütz, Händel und Bach eine Nothwendigkeit. Denn diese bedurfte eines willigen und völlig nachgiebigen Ausdrucksmaterials für ihre erweiterten Ideen und musste deshalb manche an sich schöne, bedeutsame und durch die Zeit gerechtfertigte, ihr aber dennoch nicht mehr zusagende Eigenthümlichkeit aufgeben, um in ihrer freien Entwickelung nicht gehemmt zu werden. So herrlichen Producten die Kirchentöne auch geeignete Darstellungsmittel waren — den Absichten der modernen Musik konnte nur ein Tonsystem entsprechen, welches jedem musikalischen Ausdruck mit gleicher Freiheit zu dienen geeignet ist. Uebrigens bliebe es uns unbenommen, alle Eigenheiten der alten Kirchen-

töne auch in unserm Tonsystem vollständig wiederzugeben, wenn wir Bedürfniss dazu fühlten.

Die 12 Transpositionen unserer Dur- und Molltonart stehen in Quintenbeziehungen zu einander. Der Kreislauf, durch welchen man von *C* aus, in quintenweiser Progression auf jedem der 12 Halbtöne eine Versetzung der Dur- und Molltonart errichtend, nach *C* wiederum zurückgelangt, heisst Quintencirkel

der Quintencirkel.

Die auf jeder Quint gebildete Dur- und Molltonart steht zu ihrer nächstvorangehenden und nächstfolgenden im ersten Verwandtschaftsgrade.

Verlängert man die C dur Scala von der Octav aufwärts bis zur Oberquint *G* und vom Grundton abwärts bis zur Unterquint *F*, erniedrigt — um für die neuen Tonarten die diatonischen Halbtöne auf der 3ten und 7ten Stufe zu erhalten — links die Quart *H* von *F*, und erhöht rechts die Septime f_1 von *g* um einen halben Ton:

$$F\ G\ A\ \underset{\flat}{H}\ c\ d\ e\ f\ g\ a\ h\ c_1\ d_1\ e_1\ \underset{\sharp}{f_1}\ g_1$$

so hat man 2 Transpositionen, F dur und G dur, welche mit der Haupttonart C dur je 4 Töne gemein haben, an Intervalleninhalt ihr völlig ähnlich sind, und von denen G dur zu C dur in demselben Quintverhältniss und Verwandtschaftsgrade steht wie C dur zu F dur.

Fährt man in dieser Weise fort mit Errichtung neuer Tonleitern, rechts auf der Ober-, links auf der Unterquint der letztgewonnenen Scalen, so ergiebt sich für jede neue Transposition rechts ein ♯ mehr, als Erhöhung der Septime; auf der linken Seite ein ♭ mehr, durch Herstellung der reinen Quart. Im Ganzen also folgende Reihe:

4. Beisp. 4.

C

G♭ D♭ A♭ E♭ B F G D A E H F♯

Die an den äussersten Enden der Reihe rechts und links sich befindenden Tonarten sind im temperirten System nur der Notenschrift nach verschieden; am Klavier nehmen sie dieselben Tasten ein, weil es nur 12 Quinten giebt und chromatisch erhöhte Kreuztöne mit den Beetönen der nächsthöhern Stufe enharmonisch zusammenfallen.

Fährt man auf der rechten Seite mit Bildung neuer Kreuztonarten fort (also *C*♯, *G*♯, *D*♯, *A*♯ etc.), so zeigt sich, dass jede fernere Tonreihe rechts mit derjenigen links zusammenfällt, deren Betrag an Been ihre Anzahl von Kreuzen zur Zahl 12 ergänzt. So liegen *C*♯ mit 7♯ und *D*♭ mit 5♭ auf denselben Klaviertasten, und mit der letztmöglichen Quint *H*♯ — *F*× ist wiederum der Ausgangspunkt *C* — *G* erreicht. Das umgekehrte Verfahren, Fortschreitung in Unterquinten durch die Bee-Tonarten, ergiebt natürlich dasselbe Resultat.

Enharmonik

Die Umwandlung einer Tonart in diejenige, deren chromatische Zeichen entgegengesetzter Art die Zahl der ihrigen zur Summe 12 ergänzen — also z. B. *C*♯ mit 7♯ und *D*♭ mit 5♭ — heisst

enharmonische Verwechselung.

Tonhöhe und Tonverhältnisse der Scala oder des einzelnen Akkordes bleiben (in gleichschwebender Temperatur) dieselben; aber die verwandtschaftlichen Beziehungen ändern sich, *C*♯ hat einen andern Verwandtschaftskreis wie *D*♭, unser Tonsinn fasst die Intervalle und Harmonien eines Musikstückes nicht als etwas Einzelnes, sondern als Folge eines Vorangegangenen und Vorbereitung auf ein Folgendes, und hierauf beruht die musikalische Wirkung der Enharmonik auch auf Tasteninstrumenten, wo von Aenderung der Tonhöhe nicht die Rede sein kann. Im reinen Quintsystem und in ungleichschwebenden Temperaturen ist es anders, *C*♯ von *D*♭ ohnehin verschieden, der Ton *F* ein anderer als Grundton von *F* wie als Terz von *D* oder verminderte Quint von *H*.
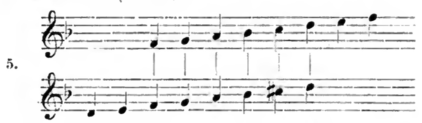
Quintencirkel der Molltonart

In ganz derselben Progression wie die Durtonart durchschreitet auch die Molltonart den Quintencirkel. So entsteht auf der Oberquint von A moll die Tonart E moll, auf der Unterquint D moll.

Vorzeichnung in Moll

Die am Schlüssel gebräuchliche Vorzeichnung merkt jedoch die beiden Erhöhungszeichen für die Septime in der natürlichen und für die Sext in der veränderten Mollscala (S. 21) nicht an, sondern kommt in Art und Anzahl der Versetzungszeichen mit derjenigen Durtonart überein, auf deren grosser Sext oder kleiner Unterterz sie begründet ist. Errichtet man auf der Unterterz von *F* eine Molltonart (D moll):

Beisp. 5.



Paralleltonarten

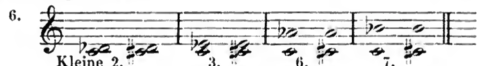
so ergiebt sich, dass beide Scalen bis auf *C*♯ in D moll dieselben Töne haben, wenn auch in anderen Verhältnissen zum Grundton. Zwei in solcher Tongemeinschaft zu einander stehende Dur- und Molltonarten, von welchen diese auf der Unterterz jener liegt und gleiche Vorzeichnung mit ihr hat, heissen Paralleltonarten. So z. B. E♭dur und C moll; C dur und A moll; G dur und E moll. Die Vorzeichnung der Molltonart ist durch ihren Zusammenhang mit der Paralleldurtonart vereinfacht; indem die grosse Septime, auch die etwaige grosse Sext ihre Erhöhungszeichen bei jedesmaligem Auftreten erhalten, wird der Uebelstand, zweierlei Versetzungszeichen an den Schlüssel schreiben zu müssen, gehoben. Man kann auch sagen, dass die Molltonart von ihrer absteigenden veränderten Leiter die Vorzeichnung hernimmt, D moll z. B. also ein ♭ vorgezeichnet erhält.

Näheres von Intervallen.

Der Einklang (*unisonus*) wird als Tonidentität nicht zu den Intervallen gerechnet; die Prime jedoch, weil sie verschiedene Gestalt (als reine und übermässige) annehmen kann. Alle über die Octav — den durch das Schwingungsverhältniss des Doppelten zum Einfachen einheitlichen Gegensatz der Prime — hinausgehenden Intervalle haben gemeinhin keine selbständige Bedeutung mehr, weil sie nur Wiederholungen gleicher, vom Grundton ebenso weit entfernter Intervalle sind und auf dieses einfachere Verhältniss reducirt werden. So sind die None, Decime, Undecime, Duodecime u. s. w. nichts anderes als die Octaven der Secund, Terz, Quart und Quint vom Grundton. Doch werden wir drei unter ihnen, die None, Decime und Duodecime in der Harmonie sowie im doppelten Contrapunkt und dessen verschiedenen Arten der Umkehrung auch Geltung als reelle None, Decime und Duodecime erhalten sehen.
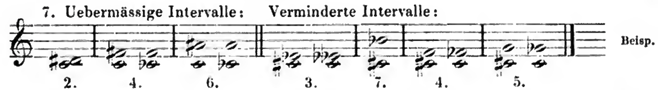
Chromatische Veränderung des obern oder untern Intervallengliedes ändert den Stufennamen nicht, bedingt nur eine nähere Bestimmung. $C-E^\flat$ ist ebenso gut eine Terz wie $C-E$, $C^\sharp-E$, oder $C^\sharp-E^\flat$; $C^\sharp-B$ ebenso gut eine Septime wie $C-H$ oder $C-B$.

Ein Intervall, welches um einen halben Ton enger ist wie ein grosses, wird ein kleines genannt. In der Durtonleiter sind die Secund, Terz, Sext und Septime — von *C* also *D*, *E*, *A* und *H* — grosse Intervalle; daraus entstehen folgende kleine:



kleine Beisp. 6.

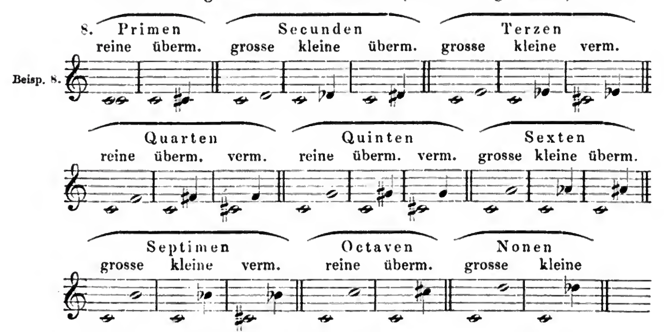
Die Prime, Octav, Quint und Quart sind in Dur und Moll im Verhältniss zum Grundton reine Intervalle. Wird ein reines oder grosses Intervall um eine halbe Stufe erweitert, so entsteht ein übermässiges; wird hingegen ein reines oder kleines um ebensoviel verengert, ein vermindertes Intervall. über-mässige ver-minderte



Beisp. 7.

Die Benennung rein kommt der Prime, Octav, Quint und Quart zu, weil sie bei Verengerung und Erweiterung um einen halben Ton nicht erst klein und gross, sondern schon vermindert und übermässig werden. Ueberdiess gehen in der Umkehrung, wie sogleich sich zeigen wird, wiederum reine Intervalle aus ihnen hervor. Für die verminderte Quint und Quart ist auch die alte Bezeichnung falsche Quint und Quart noch nicht ganz ausser Gebrauch. reine
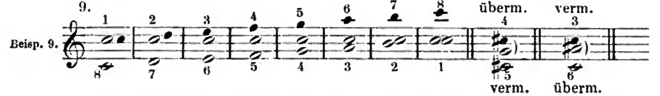
Uebermässige Terzen, Septimen und Nonen kommen in harmonischen Verhältnissen nicht vor, weil sie keine der Natur übermässiger Intervalle entsprechende Auflösung (aufwärts) finden und bereits mit Consonanzen zusammenfallen. Ebenso haben die verminderte Prime, Secund, Sext und None keine harmonische Geltung, wenngleich sie melodisch fortschreitend sich finden. E. F. Richter giebt in seinem schätzbaren »Lehrbuch der Harmonie« (Leipzig 1860) folgende Uebersicht der gebräuchlichen Intervalle (von *C* aus gerechnet).



Umkehrung. Ein jeder Ton kann wie mit dem Grundton, so auch mit dessen Octav verglichen werden: dieses Verfahren heisst

Umkehrung der Intervalle.

Setzt man das obere Glied eines Tonverhältnisses um eine Octav tiefer, oder das untere um ebensoviel höher, so ergiebt sich das dem ursprünglichen Intervall im Umfang der Octav an Zahl und Maass entgegengesetzte. Die Prime, Secund, Terz, Quart etc. vom Grundton aufwärts sind die Octav, Septime, Sext, Quint von der Octav (oder, wenn man das obere Glied eine Octav tiefer setzt, vom Grundton) abwärts. Alle grossen Intervalle geben in der Umkehrung selbstverständlich kleine, alle kleinen grosse, alle verminderten geben übermässige und alle übermässigen verminderte. Reine Intervalle hingegen wiederum reine:



Die eigentliche Bedeutung der Intervallenumkehrung wird bei den doppelten Contrapunkten näher sich herausstellen.

2. Consonanz und Dissonanz.

Consonanz u. Dissonanz

Indem die Schwingungsmengen Bedingungen der Tonhöhen sind, folglich das Auffassen von Tonverhältnissen *auf einem unbewussten Vergleichen ihrer Schwingungszahlen* beruht, so muss auch der durch Zusammenklang mehrerer Töne hervorgebrachte psychische Eindruck, je nach mehrerer oder minderer Einfachheit und Fasslichkeit des Zahlenverhältnisses, *ein mehr oder minder befriedigender sein.*

Begriff

Ist das Verhältniss *ein so einfaches*, dass es vom Gehör *leicht erfasst* und mit Befriedigung *festgehalten* wird, so ist das Intervall eine *Consonanz*; weicht es hingegen so weit von der Einfachheit ab, dass jene Befriedigung *erst durch einen Uebergang in ein einfacheres Verhältniss gewährt wird*, so ist das Intervall eine *Dissonanz.*

Consonanz (Concordanz, Symphonie) und *Dissonanz* (Discordanz, Diaphonie) entsprechen nicht dem gewöhnlichen Begriff von Wohl- und Missklang oder gutem und schlechtem Zusammenklang. *Wohlklang rationales Verhältniss*) wird bei con- und dissonanten Intervallen vorausgesetzt. Der *Missklang* — möge er durch falsche Tonverbindung, unreine Stimmung, schlechte Klangfarbe oder durch sonst irgend etwas an sich Unfassliches entstehen — ist *irrational*, demnach fehlerhaft, und von der Dissonanz ebenso gut ausgeschlossen, wie der Wohlklang in ihr begriffen. Folglich hat er in der Kunst durchaus keine Geltung und könnte nicht einmal als Ausdruck für etwas Irreguläres dienen, da er uns als ein an sich Falsches überhaupt gar nicht anspricht. Die schärfsten Dissonanzen, deren die Musik sich bedient, sind deshalb nichts weniger als Missklänge, wenn auch dieser Ausdruck unrichtigerweise hie und da (z. B. von *Winterfeld*) noch gebraucht wird, sondern eben nur Tonverhältnisse, *in denen die Consonanz zwar vorausempfunden und erstrebt wird, aber noch verhalten ist, erst in der Auflösung zur Erscheinung kommt.* Ebensowenig die Musik von Missklängen etwas wissen will, wäre sie ohne das bewegende Element der Dissonanzen den Ansprüchen an einen allseitig characteristischen Ausdruck zu genügen fähig.

Die Vollkommenheit der Zusammenklänge nimmt in gleichem Maasse ab, wie ihre Schwingungsverhältnisse von der Einfachheit sich entfernen. Als die einfachsten Verhältnisse kennen wir bereits 1 : 1, den Unisonus und 1 : 2, die Octav. Das nächsteinfache $\frac{3}{2}$ ergiebt die nächstvollkommene Consonanz, die Quint. Da reine Intervalle consoniren und in ihren Umkehrungen wiederum reine und consonirende geben müssen, nimmt die Theorie auch die Quart ($\frac{4}{3}$) als Consonanz an, während sie von der Praxis allerdings in den meisten Fällen als Dissonanz behandelt wird, wie schon seit *Glarean* gelehrt worden ist.

Vollkommene

Die Intervalle *Prime*, *Octav*, *Quint* und auch die *Quart* sind *vollkommene Consonanzen.* Die Zahlenverhältnisse der *grossen und*

3*

Unvollkommene — kleinen Terz ($\frac{5}{4}$ und $\frac{6}{5}$), sowie deren Octavcomplemente, der kleinen und grossen Sext ($\frac{8}{5}$ und $\frac{5}{3}$) sind bereits zusammengesetzter, jedoch von der Einfachheit vollkommener Consonanzen nicht weit genug entfernt, um Dissonanzen zu sein. Deshalb werden sie unvollkommene Consonanzen genannt. Alle übrigen Intervalle aber sind Dissonanzen. — Dissonanzen

Sämmtliche Consonanzen finden sich in den Verhältnissen 1—6 der harmonischen Tonreihe (S. 10). Das mit 7 übereinkommende Intervall, die zu kleine Septime der Hörner und Trompeten 7:4 (um $\frac{64}{63}$ kleiner wie $c—b$ $\frac{16}{9}$, und um $\frac{126}{125}$ grösser wie $c—a^{\#}$ $\frac{125}{72}$), macht den Uebergang von der Consonanz zur Dissonanz, ist aber in völliger Reinheit für die Harmonie nicht brauchbar, wenngleich Kirnberger dessen Einführung unter dem

Ton *i* — Namen *i* versuchte, von einem consonirenden Vierklang *c e g i* (4. 5. 6. 7) sprach, ihn auch in der Mixtur einer Berliner Orgel anbrachte. Euler vertheidigte ihn gleichfalls, und Chladni erklärt (in seiner Akustik S. 28f.), den Ton *i* in Chorgesängen gehört zu haben. André nimmt den Dreiklang *e g b* (5. 6. 7) für consonirend an. Diese Septime und mehrere andere Intervalle müssen zwar auf Instrumenten, welche nur die natürliche Tonreihe haben, bisweilen an Stelle solcher Töne, denen sie ziemlich nahe kommen, gesetzt werden; nichtsdestoweniger könnte ihre Aufnahme in das Tonsystem nur zu Verwickelungen und nichts weiter führen. Auch ist die kleine Septime des Horns in unserer Musik wohl als *B*, nicht gut aber als $A^{\#}$ zu verwenden.

Erst in unserer Zeit haben die Terz und Sext Anerkennung als Consonanzen gefunden, bei den Griechen und auch bei Hucbald, dessen Scala ebenfalls dem reinen Quintsystem folgte, waren sie zu gross und konnten nicht consoniren. Franko von Cöln (13. Jahrhundert) giebt zwar schon folgende Eintheilung:

Concordanzen			Discordanzen	
Vollkommene.	Mittlere.	Unvollkommene.	Unvollkommene.	Vollkommene.
Prime. Octav.	Quint. Quart.	grosse / kleine } Terz.	kleine / grosse } Sext.	Secund. Septime.

in der jedoch die Terzen als unvollkommene Consonanzen, die Sexten als Dissonanzen aufgeführt, folglich beide in ein zweifelhaftes Licht gesetzt sind. Und bis ins 16. Jahrhundert sah man der für die Praxis unbrauchbaren griechischen Berechnung gemäss die Terz als Dissonanz an und duldete sie wohl inmitten eines Tonstückes, da sie nothwendig auf die dissonirende Quart folgen muss, nicht aber am Anfang und Ende, bevor Glarean und Zarlino ihr Wesen als Consonanz theoretisch festgestellt hatten. Die alten Contrapunktisten liessen die Stimmen am Schluss entweder in die Octav oder in einen leeren Quintakkord ausgehen, vor Orlandus Lassus aber hat Niemand eine Terz im Anfangs- oder Schlussakkord gebraucht.

Um mit der Intervallenbildung abzuschliessen, kann noch angedeutet werden, wie die mehr oder minder wohlgefälligen Wirkungen im Klanggebiet und die ihnen entsprechenden im Gebiet des Zählbaren einerlei Gesetz unterworfen sind, dem des Rhythmus nämlich. Die Reinheit einer vollkommenen Consonanz macht einen ähnlichen psychischen Eindruck wie eine durch einfach ebenmässige Schönheit leicht fassliche Zeitgliederung; geringere Vollkommenheit der Consonanz ist einer complicirteren Taktbildung, entschiedene Dissonanz einer völligen Unterbrechung des rhythmischen Gleichgewichts (Rückung) adäquat: letztere erwecken das Gefühl einer Unterbrechung der harmonischen Einheit, derenAusgleichung wir wünschen. Vollkommene Consonanzen ertragen entweder keine oder doch nur geringere Abweichung von der natürlichen Reinheit, wie unvollkommene oder Dissonanzen: ebenso fordert ein durchaus einfaches rhythmisches Pulsverhältniss eine präcisere Gliederung wie ein mehr oder minder zusammengesetztes.

Von mehreren Theoretikern (u. a. von Opelt in dessen »Allgemeiner Theorie der Musik«) findet man die Ursachen und Wirkungen aufeinanderfolgender Eindrücke innerhalb der verwandten Gebiete des Schalles und Taktes folgendermassen zusammengefasst:

Ursache.	Wirkung.	
	Im Tongebiet.	Im Taktgebiet.
Unregelmässige Eindrücke.	Geräusch.	Ohne Bedeutung.
Isochrone einfache »	Einfacher Ton.	Zeitmaass.
Rhythmische Systeme.	Consonanz u. Dissonanz.	Takt u.Versmaass.

Unregelmässige Pulse bleiben in beiden Gebieten gleich bedeutungslos; pendelartige Gleichförmigkeit erscheint als blosse Monotonie; rhythmische Ordnung giebt den angenehmen Takt und die consonirenden und dissonirenden Intervalle. Nimmt die Eurhythmie an wohlgefälliger Anschaulichkeit ab, so weicht in gleichem Maasse die klare Wirkung in der Klangsphäre einer weniger befriedigenden und kann bis zur Unverständlichkeit im Takt- und Tongebiet sich steigern.

Die Schwingungen zweier Pendel sind sehr leicht zu fassen, wenn in gleicher Zeit der eine doppelt so viel ausführt wie der andere: die Taktarten, denen die Zahl 2 oder deren einfache Zusammensetzungen zu Grunde liegen, sind ebenso übersichtlich wie die reinste Consonanz der Octav 2:1. Die Quint, auf der Zahl $\frac{3}{2}$ beruhend, zeigt sich als einfach belebter Rhythmus im Taktgebiet; in noch höherem Maasse schwierig wie die unvollkommenen Consonanzen, die auf der Zahl 5 beruhenden Terzen und Sexten, zeigen sich fünftheilige Rhythmen; von der Zahl 7 an beginnen die wesentlichen Dissonanzen: siebentheilige Rhythmen an sich sind störend und nur durch Auflösung in niedere Zahlen (4 und 3) fasslich, und wie endlich die höheren Zahlen 11, 13 und 14 der natürlichen Tonreihe (11 ist zu hoch, 13 und 14 zu tief) nur unverständliche Zweiklänge geben, so sind sie auch zur Bildung musikalischer Rhythmen untauglich.

3. Die Notation.

Unsere gegenwärtige Notenschrift besteht aus einer Anzahl Zeichen, durch welche wir Höhe und Tiefe, Zeitverhältnisse und Vortragsart aller einzelnen Töne und aller Zusammenklänge eines ganzen Tonstückes auszudrücken vermögen. Die Vortragszeichen sind zwar allgemeiner, doch immerhin vollkommen ausreichend in der Voraussetzung, dass der Ausführende mit Kunstverständniss zu Werke geht. Geschieht dieses, so wird ein Zeichenmechanismus, welcher jede Regung und Bewegung verdeutlichen will, überlästig und der freien Reproduction hinderlich; im entgegengesetzten Falle hilft die genaueste Vorschrift nichts.

Dass eine so ausgebildete Musik wie die gegenwärtige einer entwickelten Zeichenschrift bedarf, liegt in der Sache. Doch vermochten nur Jahrhunderte lange Bemühungen, sie zu dem Standpunkt ihrer jetzigen naturgemässen Einfachheit zu führen. Unsere heutige Notation kann als bekannt vorausgesetzt werden, es mögen daher an die Stelle einer in jedem Lehrbuch zu findenden Auseinandersetzung einige ihre Entwickelung betreffende Andeutungen treten.

Neumen

Die frühesten bekannten Tonzeichen der abendländischen Musik sind die Neumen (*Nota romana*). Ueber ihren ersten Ursprung fehlen alle Nachrichten, man weiss nur, dass sie unter Gregor dem Grossen (Papst von 591 — 604) schon im Gebrauch waren. Sie waren Zeichen für den *Cantus firmus, planus* oder *choralis* (Choralgesang) und wurden wohl bis ins 9. Jahrhundert ohne Linien und Schlüssel über den Text geschrieben; das Erkennen der Tonart blieb dem Sänger überlassen. Aus einer verschieden angegebenen Anzahl Zeichen bestehend (A. Schubiger führt in dem Werk »die Sängerschule St. Gallens« deren 28 an und erklärt sie), versinnlicht die Höher- und Tieferstellung der Charactere das Auf- und Absteigen der Melodie auf bei weitem natürlicherem Wege wie die griechische Buchstabenschrift. Doch hatten die Neumen noch keine mannigfaltige Zeitdauer, die dem Choral eigenen Zeitmaasse waren durch die prosodische Silbenquantität bedingt, die Notenzeichen also von nur allgemein einfachem und doppeltem Zeitwerth.

Speciell bedeutete das Neuma noch eine gewisse Art melismatischer Figuren auf einem Vocal zu Ende eines Gesanges — ein Ausdruck feierlicher Freude, die nicht in Worten, sondern in freiem melodischem Erguss sich kundgiebt. Desgleichen nannte man *neumatizare* das Aushalten des Tones am Ende einer Antiphon, während der Chorregent eine neue vorbereitete oder der Altargehülfe eine Ceremonie ausführte. Der Chor sollte währenddem nicht schweigen. Griechischer Abkunft, wie man längere Zeit glaubte, sind die Neumen nicht. Die Tonzeichen der ungemein complicirten Semeiographie, deren die griechische Musik sich bediente, waren aus den pythagorischen Buchstaben gebildet. Bis etwa 530 v. Chr. sollen die grammatikalischen Accente zur Tonbezeichnung gedient haben. Nicht nur jeder der 15 Modus, sondern auch jedes der

3 Klanggeschlechter der Griechen (diatonisch, chromatisch, enharmonisch) hatte seine besonderen Noten für Instrumente und für Gesang, so dass im Ganzen etwa 1620 Tonzeichen herauskamen. In Kircher's »Musurgie« kann man Abbildungen davon finden. Auch sie bestimmten nur Höhe und Tiefe der Töne, Zeitdauer und Bewegung waren an den Rhythmus des Gedichtes gebunden, die wiederholten und unter einander versetzten ersten zwei Buchstaben des Alphabets dienten zur Bezeichnung von Länge und Kürze. Eine Feststellung mannigfach verschiedener Notenwerthe, und zwar so, dass auch die metrisch kurze Silbe eine lange Note erhalten konnte, die Melodie also von der prosodischen Quantität frei wurde, gehört erst dem 12. bis 13. Jahrhundert an, als mit der Harmonie zugleich die Mensuraltheorie sich entwickelte.

Der eigentliche Morgen brach für die Tonkunst erst an, als man vollständig mit der griechischen Theorie gebrochen hatte. Betrachtet man die griechischen Melodien, wie unter anderen Marpurg einige mittheilt, und hält diese Resultate mit dem ungemein complicirten Tonsystem zusammen und denkt an die Wunderwirkungen, welche die Griechen ihrer Musik beilegten, so sieht man ein, dass ein anderer Weg eingeschlagen werden musste, um etwas zu erreichen. Im jungen Christenthum betrat sie allerdings einen rauhen Boden, aber die Begeisterung für ein neues Evangelium wurde ihre Pflegerin, und was sie zeitweilig an Heiterkeit einbüsste, gewann sie hundertfältig an Kraft und tiefer Innigkeit. Dass ein Fortschritt nur langsam geschehen und sogar sehr bald Entartungen eintreten konnten, ist leicht erklärt durch das Wesen der Musik selbst, welche ihre Formen rein aus sich erzeugen musste, und dann durch den Mangel einer jeden unzweideutigen Tonschrift. Gregor der Grosse schätzte den Gesang hoch, machte ihn zu einem wesentlichen Theil des Gottesdienstes und sammelte und reinigte bekanntlich die älteren Gesänge der Kirche. Man forderte von einem jeden Geistlichen die Kunst zu singen, und ein alter Schriftsteller behauptete, man könne ohne Musik weder Lehrer der Philosophie noch der Theologie werden. In allen Schulen wurde Unterricht in der Musik ertheilt, und die gesammte Clerisei widmete sich der Singekunst mit dem grössten Eifer, oft mit Vernachlässigung anderer Studien; denn von der Musik nichts zu verstehen wurde einem Geistlichen für eine eben solche Schande angerechnet, wie nicht lesen und schreiben zu können heutzutage einem jeden Menschen. Doch war vor Erfindung einer bestimmten Notenschrift die Erlernung der Musik so schwer, dass man sein halbes Leben darauf zubringen konnte; daher ein jeder der sie mit einiger Vollkommenheit ausübte, vor allen übrigen als Gelehrter geschätzt, und zuweilen durch einen Beinamen bemerklich gemacht wurde, dass er Musik verstanden (Eichhorn, »Geschichte der Cultur des neuern Europa«). Der Klosterunterricht bildete selten gute Sänger, Rom galt schon sehr frühe für den Sitz der besten Gesangmeister, man reiste daher häufig dorthin um sich auszubilden, und Bischöfe und Aebte liessen oft mit grossen Kosten römische Sängermeister kommen, um den in ihren Klöstern verfallenden Kirchengesang herzustellen. Aber auch in Deutschland wurde der Kirchengesang mit Eifer betrieben und nach den Mustern des römischen verbessert. So durch Notker Balbulus († 912) zu St. Gallen, welcher die Tonschrift erklärte und Anweisungen selbst singen zu lernen gab; Berno, Abt zu Reichenau († 1048), verbesserte nach in Rom gemachten Beobachtungen den Gesang und die Gebräuche der Messe; durch beide wurde ein neuer Eifer für die Cultur des Kirchengesanges erweckt. Ausserdem erstanden berühmte Meister: Regino von Prüm († 915), Siegebert von Glemblours († 1012), Hermanus Contractus († 1054), Wilhelm, Abt zu Hirschau († 1091); Hermann, Erzbischof zu Bremen, berief den Guido dorthin, um durch ihn den Kirchengesang verbessern zu lassen. Carl

der Grosse hatte ebenfalls für den Gregorianischen Kirchengesang gewirkt, indem er ihm Aufnahme und Verbreitung verschaffte. 774 sandte er zwei Cleriker nach Rom, um dort den römischen Gesang an der Quelle zu studiren und die Gallier darin zu unterrichten. Die von ihm gestifteten Singeschulen zu Metz, Fulda und Soissons wurden berühmte Bildungsanstalten für Frankreich und Deutschland, und seine Bischöfe und Aebte mussten ebenfalls Gesangschulen einrichten, in denen der unverfälschte gregorianische Gesang gelehrt wurde. Er selbst wirkte nicht selten in seiner Hofcapelle, auch beim feierlichen öffentlichen Gottesdienst mit. Bald nach ihm begann der Gesang zu verfallen. — Doch zurück zu unserm Text.

Abbildungen von Neumen sind zu finden in Kiesewetter, »Guido von Arezzo«; desgl. in seiner »Geschichte der abendländischen Musik«. Bei Gerbert in dem Werk »De cantu et musica sacra«; in dem erwähnten Werk von A. Schubiger, »die Sängerschule St. Gallens«; desgleichen in den Geschichtswerken von Burney (Bd. 2.) und Forkel (Bd. 2.); Pater Martini, »Storia della Musica« (Bd. 1.). Die Leipziger Stadtbibliothek besitzt eine kostbare Neumenhandschrift von Regino von Prüm (†915); die davor befindliche »Epistola de Harmonia« ist bei Gerbert abgedruckt. Der älteste bisher aufgefundene Ueberrest notirten lateinischen Kirchengesanges, eine vom eigenen Antiphonar Gregor's genommene Abschrift (aus dem 8. Jahrhundert, in St. Gallen befindlich) ist neuerdings vom Pater Lambillote zu Brüssel facsimilirt mit Erklärung der Tonzeichen herausgegeben. In dieser Handschrift stehen über dem Gesange kleine lateinische Buchstaben, aus deren Erklärung durch den erwähnten St. Galler Mönch Notker Balbulus jedoch hervorgeht, dass sie nicht Noten, sondern Bezeichnungen besonderer Arten des Vortrags gewesen sind.

Noten-linien

Die Neumenschrift war nicht nur schwierig zu lesen und die Tonart schwer zu erkennen, sondern auch der Mehrdeutigkeit ausgesetzt — denn die richtige Stellung der Charactere über dem Text hing von der Geschicklichkeit des Schreibers ab — daher war die Einführung der Linien ein wesentlicher Fortschritt. Anfangs gebrauchte man nur eine, und sie galt zugleich als Schlüssel, indem man ihr *F* oder *c* beisetzte. Dann kam eine zweite hinzu — die untere, roth gefärbt, galt *F*, die obere (gelbe) *c*, und zwischen beiden setzte man *G*, *A* und *B*. Dann wurden auch Zwischenlinien gezogen, und Guido von Arezzo soll zuerst nicht wie vordem, entweder die Linien oder Zwischenräume allein, sondern beide zugleich verwendet haben. Bald nach ihm wurde dieses vervollkommnete Liniensystem allgemein, doch gewöhnte man sich in Choralbüchern erst langsam daran, die Linien deutlich zu ziehen und deren verschiedene Färbungen zu beseitigen. Ihre Zahl wechselte, stieg sogar bis auf 16; 8 bis 10 erhielten sich in manchen Zweigen der Musik bis ins 17. Jahrhundert. In liturgischen Büchern der römischen Kirche kamen jedoch selten mehr wie 4 in Anwendung.

Mit einiger Sicherheit ist Guido neben wesentlicher Verbesserung und Vereinfachung des Musikunterrichts nur die Vervollkommnung des Liniensystems zuzuschreiben, die Erfindung desselben aber eben so wenig wie die der Punktnoten oder gar unserer heutigen Notation. Er notirte mit Neumen, auch mit den ebenfalls schon vor seiner Zeit in Singschulen wahrscheinlich üblichen Gregorianischen Buchstaben. Punkte als Tonzeichen kommen bereits im 10. Jahrhundert vor, und um diese Zeit bediente sich auch Hucbald († 930) schon der Linien, in deren Zwischenräume er

die Textsilben aufschichtete, und die Töne vorne mit den Buchstaben *A B C D E F*, ausserdem Ton und Semiton mit *T* und *S* bezeichnete. Mannigfache andere Tonschriften wurden ausserdem versucht; so bildete Hucbald eine aus verschiedenen Umformungen des Buchstaben *F*; eine andere im 4. Jahrhundert von St. Ephraem zu Edessa in Syrien, desgleichen eine im 8. Jahrhundert von Johannes Damascenus eingeführte Notation sind nicht bekannt geworden, und nur eine gleichfalls um diese Zeit in Liturgien der morgenländischen Kirche gebräuchliche Tonschrift hat sich bis auf die Gegenwart erhalten. Die Neumen blieben aber bis ins 15. Jahrhundert hinein in Gesangbüchern der lateinischen Kirche die einzig sanctionirte Notation.

Gregorianische Buchstaben

Die Benennung der Noten mit den ersten sieben Buchstaben des lateinischen Alphabets stammt aus Gregor's Zeit — wenigstens wird wennauch nicht die Erfindung, so doch deren Autorisirung ihm zugeschrieben. Vordem hatte man die auch unter Gregor noch allein gebräuchlichen funfzehn Töne der Scala (von *A* bis a_1) mit den Buchstaben von *A* bis *p* benannt; als man jedoch die Wiederkehr derselben Tonverhältnisse in der höheren Octav einsah, wiederholte man die ersten sieben Buchstaben, und zwar so: ***ABCDEFG abcdefg aa*** ... Zu Guido's Zeit hatte die Tonreihe schon von *G* diatonisch bis ***ee*** (oder e_2) sich erweitert.

Schlüssel

Nach und nach kam man darauf, zur Tonbezeichnung an Stelle der vorne an die Linien geschriebenen Buchstaben einen Schlüssel zu setzen, wodurch eine Linie und die auf ihr liegende Note benannt wurde, von ihr aus die übrigen also leicht berechnet werden konnten. Der Gesang bewegte sich in alter Zeit nur innerhalb des Fünfliniensystems, also im Umfang einer None, kaum gestattete man eine Ueberschreitung durch eine einzige Note. Um nun dem Sänger die gewohnte Notirung einer Tonart durch Transposition und Hinzufügung von chromatischen Zeichen nicht schwerer kenntlich zu machen, änderte man bei nothwendigen Versetzungen den Schlüssel.

So entstanden zwei Gruppen Schlüssel:
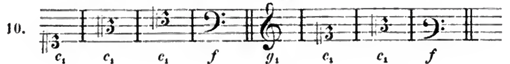
1. Die natürlichen Schlüssel (*chiave*) für die natürliche Tonlage, nämlich:
   a. Der *C* Schlüssel ( ) für Sopran auf der ersten, für Alt auf der dritten, für Tenor auf der vierten Linie. Die Linie, auf welcher er steht, heisst *c*, und seine Tonhöhe ist die des eingestrichenen *c̄* unseres Tonsystems.
   b. Der *F* oder Bassschlüssel ( ) auf der vierten Linie, welche mit dem Buchstaben *F* benannt ist und an Tonhöhe das kleine *f* des Tonsystems ergiebt.
2. Die versetzten Schlüssel (kleinen Schlüssel, *chiave trasportate, chiavette*) für die versetzten Töne (fingirte Töne, *tonos fictos, tuoni finti*), bestehend aus
   a. Dem *G* oder Violinschlüssel ( ) auf der zweiten Linie,

welche *g* benannt wird und das eingestrichene *g* unseres Tonsystems ist.

b. Dem *C* Schlüssel für Mezzosopran (Alt) auf der zweiten, und für Alt (Tenor) auf der dritten Linie.

c. Dem *F* Schlüssel für Bass (Bariton) auf der dritten Linie.

Beisp. 10.



Ausserdem waren auch noch der *G* Schlüssel auf der ersten (französische Violinschlüssel) und der *F* Schlüssel auf der fünften Linie (Contrabassschlüssel) hin und wieder gebräuchlich.

Die Anwendung der Chiavette verlor sich um die Mitte des 17. Jahrhunderts, als Componisten und Sänger, mit dem neuen Tonsystem und den Versetzungszeichen vertrauter, den Satz gleich in geeigneter Tonlage abfassten und ausführten. Gegenwärtig werden nur noch der *G* und *F* Schlüssel auf der zweiten und vierten Linie, und der *C* Schlüssel auf der ersten (Sopran), dritten (Alt) und vierten Linie (Tenor) geschrieben. Und zwar sind auch die drei *C* Schlüssel weniger populär; doch verdienen sie namentlich in Gesangpartituren den Vorzug vor dem für die drei Oberstimmen (Sopran, Alt, Tenor) meist üblichen Violinschlüssel. Die unerhebliche Mühe des Erlernens wird beiweitem durch die Uebersichtlichkeit, welche sie gewähren, aufgewogen. Den Tenor mit dem Violinschlüssel zu bezeichnen, wie es jetzt allgemein geschieht, ist geradezu falsch und höchst unbequem zu lesen. Dagegen ist es in Gesangpartituren eine Erleichterung und Vereinfachung, den Sopran im Violinschlüssel zu schreiben, da Violinen oder Oboen oft dieselbe Melodie haben. Die deutsche Händelgesellschaft hat diese Einrichtung in neuester Zeit eingeführt.

Versetzungszeichen

In den Kirchentönen gebrauchten die alten Tonsetzer nur eine Vorzeichnung am Schlüssel, das ♭ (♭ *molle* oder *rotundum*) als Kennzeichen des Mollsystems (S. 27). Unserer heutigen Art also entgegengesetzt, denn gegenwärtig gilt die Vorzeichnung nicht dem System (ob Dur oder Moll), sondern der Tonart.

Auch den Leittönen pflegte man keine Vorzeichnung beizusetzen, nichtsdestoweniger wurde sie ausgeübt. Das Erkennen der Nothwendigkeit einer Erhöhung oder Erniedrigung konnte den Sängern überlassen bleiben, da diese nicht nur Sänger wie sehr viele unserer Zeit, sondern meist gelehrte Künstler, oft selbst Tonsetzer und im ganzen Tonsystem wohl zu Hause waren. Bei Ausführung alter Gesänge muss man jedoch sehr vorsichtig mit Hinzufügung von Versetzungszeichen zu Werke gehen, indem sonst der Character des Tones leicht verwischt werden kann. Als im 16. Jahrhundert Glarean und Zarlino ihr neues Lehrgebäude von den Tonarten aufgeführt und die chromatischen Zwischentöne theoretisch festgestellt hatten, und namentlich Meister der Venetianischen Schule die

Chromatik entwickelten, wurde der Gebrauch chromatischer Zeichen am Schlüssel und vor der einzelnen Note nothwendiger und häufiger, und Prätorius ist der Meinung, dass ♮ *cancellatum* und ♭ *rotundum* sehr nöthig seien, »nit allein vor die Sänger damit sie in ihrem Singen nit interturbiret werden, sondern auch vor einfeltige Stadtinstrumentisten und Organisten, welche Musicam nit verstehen«. Doch war es selbst nach Einführung unserer heutigen Tonarten bis in die Mitte des 18. Jahrhunderts üblich, den Bee-Molltonarten ein ♭ weniger am Schlüssel zu geben, D moll ohne, C moll mit nur zwei ♭ zu schreiben.

Hexachorde

Guido oder dessen Schule theilte die damals gebräuchliche Tonreihe in sieben sechsstufige, durch drei oder mehrere gemeinsame Töne mit einander verbundene Scalen, Hexachorde genannt. Es waren folgende:

$\Gamma A B^{\natural} - C D E$, $C D E - F G a$; $F G a - b c d$; $G a b^{\natural} - c d e$;
$c d e - f g aa$, $f g aa - bb\, cc\, dd$; $g a bb^{\natural} - cc\, dd\, ee$.

Die 3te und 4te Stufe sämmtlicher Hexachorde bilden einen halben Ton, durch diesen wurden sie ähnlich in zwei einander ganz gleiche Hälften getheilt, wie unsere Durtonleiter durch ihre beiden Halbtöne in zwei Tetrachorde. Ihrer inneren Beschaffenheit nach waren sie hart, weich oder natürlich, jenachdem *H*, *B* oder keines von beiden darin vorkam. So war das Hexachordum *Γ — E durale* wegen des $B^{\natural}$ oder *H*, *F — d mollare* weil es $B^{\flat}$, *c — aa naturale* oder *permanens* weil es weder *B* noch *H* enthielt.

Buchstabe H

Das *B* wurde, wie man aus der obigen Aufnennung der Hexachorde ersehen kann, auf zweifache Weise gebraucht. Als $B^{\flat}$ entspricht es unserem heutigen Ton *B*, als $B^{\natural}$ dem *H*. Ursprünglich nahm man *A* (den Proslambanomenos der griechischen Musik; das *Γ*, Gamma, kam kurz vor Guido hinzu) als den tiefsten Ton an und zählte von ihm weiter nach den 7 ersten Buchstaben des Alphabets. Doch wurde schon frühe das Bedürfniss eines zwischen *a* und $b^{\natural}$ (*h*) im dritten Hexachord eingelegten Tones als reine Quart von *F* fühlbar, die Benennung *B* wurde auf diesen neuen Ton (die kleine Septime von *C*, reine Quart von *F*) übertragen, während der ursprünglichen übermässigen Quart von *F* der nächstfolgende, noch unbesetzte Buchstabe des Alphabets — also *H* — beigelegt wurde. Als in späterer Zeit Dur- und Mollgeschlecht bestimmt gesondert und die Wichtigkeit der Durtonart erkannt wurde, ging man nicht mehr von *A*, sondern von *C* als dem Grundton der unter den Kirchentönen im heutigen Sinne einzig vollkommenen Durscala (ionische Tonart) aus, und stellte sie, da sie ohnehin keiner Versetzungszeichen bedarf, als Normaltonart fest, liess aber den angenommenen Buchstaben *H* an dem ihm einmal angewiesenen Orte. Daher dessen eigenthümliche Stellung in unserem musikalischen Alphabet.

Solmisation

Durch die Tonleiter der Hexachorde wurde der Gebrauch der gregorianischen Kirchentöne keineswegs aufgehoben; diese bestanden neben und noch lange nach jenen fort. Als Namen für die 6 Hexachordstufen dienten bekanntlich die Anfangssilben der sechs Verse eines als Mittel gegen die Hei-

serkeit geltenden Hymnus an den heiligen Johannes (**Ut** queant laxis | **Re**sonare fibris | **Mi**ra gestorum | **Fa**muli tuorum | **Sol**ve polluti | **La**bii reatum, sancte Johannes): *Ut Re Mi Fa Sol La*, die sogenannte Solmisation.

Mutation Doch waren diese Silben nicht auf den Ton fixirt, sondern wurden den Hexachorden so unterlegt, dass das *Mi — Fa* allemal auf den Halbton fiel. Die Notennamen wechselten also beständig die Stelle, ähnlich einer schon bei den Griechen für ihre Tetrachorde gebräuchlichen, aus den 4 Silben *τα τη τε τω* bestehenden Solmisation. Die Versetzung der Silben hiess die Mutation.

Wollte man die Solmisation auf eine volle Octav — z. B. von *G* aus — anwenden, so musste das erste *Mi — Fa* auf *h — e*, das zweite auf *e — f* fallen, und der Ton *d* mit der dem *Mi* vorangehenden Silbe *Re* benannt werden:

G	*a*	*h*	*c*	*d*	*e*	*f*	*g*
ut	*re*	*mi*	*fa*	*re*	*mi*	*fa*	*sol*

In die Benennung des einzelnen Tones wurden alle Namen, welche er durch seine Stellung in den verschiedenen Hexachorden erhalten, mit aufgenommen; so hiess *a*: *la mi re*, *c*: *sol fa ut* u. s. w. Als später die chromatischen Versetzungszeichen gebräuchlich wurden, fügte man für ein ♯ das Wort *diesis*, für ein ♭ *b molle* dem Notennamen hinzu; so hiess $c^{\sharp}$: *c sol fa ut diesis*, $d^{\flat}$: *d la sol re b molle*. Endlich wurde die verworrene Mutation (um 1676) durch Hinzufügung einer siebenten Silbe *si* beseitigt — eine Erfindung, welche den Franzosen so bedeutend erschien, dass mehrere unter ihren hervorragenden Gelehrten um deren Ehre sich stritten, ohne einzusehen, dass die Anwendung der Solmisation auf die Octavtonleiter von vornherein keinen Sinn hatte, da sie nur auf das Hexachord eingerichtet war. Dennoch haben auch selbst deutsche Schulen erst etwa vor 100 Jahren die Solmisation unter redlicher Beihülfe Mattheson's aufgegeben. Die Franzosen hingegen bedienen sich heute noch der Silben, jedoch gleich unseren Buchstaben als feste Namen für die bestimmte Note und folglich ohne Mutation. Erhöhung des Tones bezeichnen sie durch *dièse*, Erniedrigung durch *bé mol*, Dur wird *majeur*, Moll *mineur* genannt. Also $F^{\sharp}$dur: *fa dièse majeur*, $E^{\flat}$moll: *mi bé mol mineur*. Die Italiener haben dieselbe Benennung, Engländer und Holländer aber unsere Buchstabennamen mit Ausnahme des *H*. Das Erhöhungszeichen wird durch *sharp* und *kruis*, das Erniedrigungszeichen durch *flat* und *moll* ausgedrückt. $H^{\sharp}$ heisst also *B sharp* und *B kruis*, *B* hingegen *B flat* und *B moll*.

Die sogenannte harmonische Hand, deren Guido sich bediente, um mit Hülfe der sinnlichen Anschauung die Erlernung der Hexachorde und Solmisation zu erleichtern, ist u. A. in Kiesewetter's »Guido von Arezzo« zu finden. — Ihrer Zeit stand die Solmisation in solchem Ansehen, dass im Anschluss an die Silben noch verschiedene andere Verse gemacht wurden. Z. B. waren zur Zeit der Reformation folgende von Dr. Urban Rhegius gebräuchlich: **Ut** queant laxis | **Re**sonare fibris | **Mi**ra Baptistae | **Fa**muli precamur | **Sol**ve polutis | **La**biis reatum | Tu Deus alme. Auch: Cur adhibes tristi numeros cantumque labori? **Ut Re**levet **Mi**serum **Fa**tum **Sol**itosque **La**bores. Und in den »Actis Eruditorum 1695«: Corde Deum et
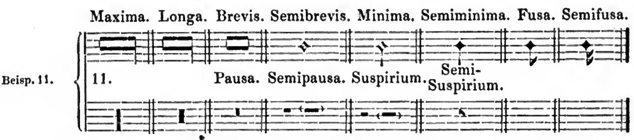
fidibus gemituque alto benedicam **Ut Re Mi Faciant Solvere Labra Sibi.** Auch entstanden im Lauf der Zeit verschiedene andere Solmisationssilben; so in Belgien zu Ende des 16. Jahrhunderts die Bobisation oder Bocedisatio: bo ce di ga lo ma ni, im 17. Jahrhundert zu Strassburg die Bebisatio: la be ce de me fe ge; Graun schlug die Silben da me ni po tu la be vor — sämmtliche sind verschollen.

Abgesehen von den frühesten Versuchen Dunstan's, dem Quinten- und Quartenorganum des Hucbald und Guido, sind die ersten Producte einer reell mehrstimmigen Musik gegen Ende des 11. und zu Anfang des 12. Jahrhunderts anzunehmen. Damit trat allmälig auch die Nothwendigkeit ein, mannigfache Zeitwerthe der Töne in der Notenschrift ausdrücken zu können. Es entstanden die Mensuralnoten, welche, allen früheren Tonschriften entgegengesetzt, mit unserer heutigen darin übereinkommen, dass sie neben der Höhe und Tiefe verschiedenartige Dauer des Tones durch ihre Gestalt versinnlichen. Nicht für unsere Notenschrift allein ist die Entstehung der Mensuraltheorie geschichtlich merkwürdig, sondern überhaupt als Beginn der freieren Entfaltung einer selbständigen, nicht mehr von der Prosodie durchaus gefesselten musikalischen Rhythmik. Während früher nur einfache Länge und Kürze galt, dem trochäischen Versfuss entsprechend, durfte jetzt die Länge in mannigfache Kürzen verschiedener Art zerlegt, desgleichen auch eine metrisch kurze Silbe musikalisch lang gebraucht werden. Mithin war die Entstehung der Mensuraltheorie von höchster Bedeutung für die Entwickelung der Melodie und des polyphonen (reell mehrstimmigen) Tonsatzes. Mensuralnoten

Die erste Mensuralschrift hatte ebenfalls nur zwei, dem trochäischen Rhythmus entsprechende Tonzeichen, die Longa (▬) für die Länge und die Brevis (▬) für die Kürze. Doch war die Longa verschieden theilbar; folgte ihr ein schlechter Taktthei, so galt sie zwei, ein guter, so drei Zeiten. Sie hiess der Modus, die Brevis das Tempus, und diese Benennungen verblieben beiden auch in späterer Zeit. Wohl noch gleichzeitig mit Franco von Cöln im 13. Jahrhundert kamen die Duplex Longa (▬) und die Semibrevis (◆) hinzu. Das dreitheilige Zeitmaass (*Tempus perfectum*) war das allgemeine, indem die Zahl 3 als Inbegriff aller Vollkommenheit galt und in der Kunst nichts Unvollkommenes gefunden werden dürfe. Bis ins 14. Jahrhundert hinein findet sich keine Spur von zweitheiligem Takt (*Tempus imperfectum*), wennauch zweitheilige Notenwerthe galten. Joannes de Muris (Anfang des 14. Jahrhunderts), lange als Erfinder der Mensuralnoten angesehen, fügte nur eine fünfte Notengattung, die Minima, den schon vorhandenen hinzu; Ende des 14. Jahrhunderts gebrauchte der Niederländer Dufay zuerst weisse Noten bis zur Minima abwärts, gefüllt wurden sie nur in gewissen Fällen, als Zeichen der Verminderung; mit Beginn des 15. Jahrhunderts wurden die weissen Noten allgemein, und gegen Ende des 17. und zu Anfang des 18. Jahrhunderts waren Gestalt und Werthe bereits in gegenwärtig gebräuchlicher Weise festgestellt.

Die Noten und Pausen zu Anfang des 15. Jahrhunderts waren folgende:

Beisp. 11.



Die Semibrevis entspricht unserer Ganzen Taktnote, die Minima der Halben, die Semiminima dem Viertel u. s. w.

Zweifacher Werth

Die 4 grösseren Notengattungen hatten einen zweifachen Werth und wurden je nach dem vorbemerkten Taktzeichen drei- oder zweizeitig gemessen. Im ersten Fall waren sie perfect (O, Φ, Φ_3) und fassten die nächstkleinere Notengattung dreimal; im andern, imperfect (C, $\not{C}$, $\not{C}_2$) genannt, zweimal in sich. Von der Minima abwärts fand nur zweitheilige Messung statt. Die Brevis wurde gewöhnlich als Takteinheit genommen und hiess wie bemerkt Tempus, Mensura Temporis. Perfect war das Tempus, wenn es 3 ($\frac{3}{1}$ Takt), imperfect, wenn es 2 ($\frac{2}{1}$ oder $\frac{4}{2}$) Semibreves enthielt. Taktstriche kannte man nur in Tabulaturen oder Partituren (deren schon um 1590 gedruckte sich vorfinden), in einzelnen Stimmen wurden sie nicht angewendet, in zweifelhaften Fällen des zwei- oder dreitheiligen Notenwerthes jedoch mitunter durch das über oder zwischen die Linien geschriebene Punctum divisionis (·√) vertreten.

Oft wurde die Zweitheiligkeit der Brevis im Tempus imperfectum durch Schwärzung angedeutet. Diese geschwärzten Noten hiessen Hemiolen und traten meist kurz vor einem Abschnitt oder Schluss auf, und bedeuten alsdann, dass statt zwei $\frac{3}{1}$ Takten drei $\frac{2}{1}$ zu markiren sind. Ausserdem verlor eine Note durch Schwärzung ein Viertel ihres Werthes, und im Tempus imperfectum wurde ein Uebergang in einen dreizeitigen Takt, jedoch ohne Aenderung des Notenwerthes, dadurch angezeigt. Die Triole kam zwar auch vor, jedoch verschieden von der unsrigen; so standen 3 Semiminimae ($\frac{1}{4}$ Noten) nicht wie gegenwärtig für eine Minima ($\frac{1}{2}$ Taktnote), sondern für eine Semibrevis (ganze Taktnote):

Beisp. 12.

12.

Tempus

Das Tempus (wie erwähnt der Werth der Brevis) war also bei den Alten etwas ganz anderes wie bei uns; sie nahmen, genauer wie wir, eine bestimmte Zeit an, welche durch ein mässiges Niederschlagen und Erheben der Hand gemessen zu denken ist. Niederschlag und Aufschlag zusammen machten den Tactus aus, die Taktzeichen gaben an, in welchem Zeitverhältniss die Noten zum Tactus stehen, ob eine oder mehrere Noten gewisser Gattung auf einen Tactus, oder umgekehrt mehrere Tactus auf eine

Notengattung zu rechnen sind. Die Noten hatten einen festen Zeitwerth (*integer valor notarum*), nach dem jede Semibrevis einen Takt galt, also eine Brevis perfecta 3, eine imperfecta 2 Semibreves oder Tactus. Ausserdem galten vermehrende, *signa augentia*, und vermindernde Zeichen, *signa diminuentia*, wodurch eine Semibrevis längere oder kürzere Dauer wie ein Tactus bekam. Der Tactus war also von unserem Takt verschieden; einen Takt im heutigen Sinne kannten die Alten, wie aus ihrer Behandlung der Consonanzen und Dissonanzen hervorgeht zwar auch, nannten ihn jedoch Mensur.

Ausserdem bestimmte die Prolatio den Werth der Semibrevis, ob diese 2 oder 3 Minimae enthielt. Der ganze Kreis, O auch Φ oder O^3, bedeutete, wie erwähnt, das Tempus perfectum; rechts offen, C oder ¢, C^2, das Tempus imperfectum, und ein Punkt innerhalb, ⊙ oder C mit Punkt, zeigte die Prolatio an. Ist das Zeichen des Tempus imperfectum durchstrichen, ¢, oder nach links offen Ɔ, so verlieren alle Noten die Hälfte ihres Werthes, die Bewegung wird also doppelt schnell (*Diminutio simplex*). Ein beigeschriebener Bruch, C$\frac{2}{1}$, oder auch das Zeichen C^2, bewirkte dasselbe; enthält dagegen der Zähler des Bruchs den Nenner viermal, C$\frac{4}{1}$, so verlieren alle Noten $\frac{3}{4}$ ihres Werthes, die Schnelligkeit wird vierfach. Beim Tempus perfectum gilt das Durchstreichen des Φ die doppelt schnelle, Φ$\frac{3}{2}$ die dreifach schnelle Bewegung. Diese rechts offenen oder senkrecht durchstrichenen Kreise C und ¢ gelten noch heute bei uns als $\frac{4}{4}$ und $\frac{2}{2}$ (Allabreve) Takt. Der vermehrte Werth der Noten wurde gleichfalls durch Brüche ausgedrückt, doch ist alsdann deren untere Zahl die grössere: C$\frac{1}{2}$ giebt allen Noten die doppelte, $\frac{1}{3}$ die dreifache, $\frac{1}{4}$ die vierfache Zeitdauer. Oft kommen auch zwei Zeichen über einander vor, z. B. ¢ über C, sie deuten auf einen Kanon in der Augmentation, die Noten der nachfolgenden Stimme sind doppelt so lang wie die der vorangehenden. Der Modus minor war das Maass der Longa und der Modus major das Maass der Maxima; letztere enthielt, wenn sie perfect und mit dem Tempus perfectum und der Prolatio perfecta verbunden war, 81 Tactus (Minimae). Gegen Ende des 16. Jahrhunderts wurde die Mensuraltheorie schon bedeutend vereinfacht, und solche unausführbare, von den Theoretikern des 15. Jahrhunderts aufgestellte Verhältnisse wie das eben erwähnte, kamen ausser Gebrauch, Augmentation und Diminution wurden aufgehoben.

Prolatio

Sollten endlich mehrere Noten auf eine Silbe gesungen werden, so hatte man für die 4 grossen Notenarten die Ligaturen. Sie waren entweder rectae, dicht neben einander geschrieben, oder obliquae, schräg über die Linien weg gezogen, so dass ihre Spitzen die zu verbindenden Noten anzeigten:

Ligaturen

13.

Beisp. 13.

Die Zeitwerthe der einzelnen Ligaturnoten waren mannigfach verschieden, jenachdem sie zu Anfang, in der Mitte oder am Ende (*notae initiales, mediae* oder *finales*) standen. Die Proprietas war die den Ligaturanfängen zukommende Geltung (*cum, sine,* und *cum opposita proprietate*). Sie wechselte, jenachdem die initialis keinen, oder einen Strich rechts oder links, nach oben oder unten hatte, und die erste media höher oder tiefer war. — Hervorgegangen sind die Ligaturen aus Zusammenziehung von Breves der Choralnote. Als bei weiterer Ausbildung der Melodie, des Figuralgesangs und der Polyphonie das Bedürfniss eintrat, Noten sehr mannigfacher Werthe auf derselben Silbe abzusingen, bildete sich die complicirte Lehre von der Werthverschiedenheit der Ligaturen aus. Praetorius erklärte (in »Syntagma musicum«) die ganze Ligaturentheorie für verwirrt, und rieth alle mit Ausnahme der aus 2 Semibreves bestehenden, abzuschaffen und den Bindebogen dafür einzuführen. Seine Ansicht wurde denn auch bald angenommen, und in späteren Werken des 17. Jahrhunderts findet man nur noch dieses eine Zeichen ═.

Diess möge genügen, um dem Unkundigen wenigstens eine äusserliche Vorstellung von der sehr verwickelten Mensuralnotenlehre zu geben. Jeder der sich eingehender damit beschäftigt, wird selbstverständlich aus anderen Quellen schöpfen und namentlich Heinrich Bellermann dankbar sein für die wissenschaftliche Gründlichkeit, mit welcher er zuerst diese Lehre ihrem ganzen Umfang nach dargestellt hat (»Die Mensuralnoten und Taktzeichen des 15. und 16. Jahrhunderts«. Berlin 1858).

Tabulaturen

Einer eigenthümlichen, von unserer gegenwärtigen wie von der älteren durchaus abweichenden Notirungsart mag noch kurze Erwähnung geschehen. Man bediente sich ihrer in Deutschland zur Aufzeichnung einer Art Partitur, namentlich für Instrumente: Orgel, Klavier, Laute, aber auch für Gesang, und nannte sie deutsche Tabulatur (der Generalbass hiess italienische Tabulatur). Durch Buchstaben und besondere Zeichen wurden Höhe und Zeitdauer der Töne ausgedrückt. Näheres darüber findet man in Marpurg's »kritischen Briefen« Nr. 90, und in Petri, »Anleitung zur praktischen Musik« (1782).

Besonders verbreitet war die Lautentabulatur, erfunden im 15. Jahrhundert, und zwar, wie zu Wirdung's Zeit (1511) die unverbürgte Sage ging, von einem blinden oder gar blindgeborenen Lautenisten, Meister Conrad von Nürnberg. Trotz aller Unvollkommenheit hingen ihr die Lautenschläger mit grösster Gewissenhaftigkeit an. Martin Agricola erklärt sie in seiner »Musica instrumentalis« (1529) und macht sich (Blatt XXX) in komischen Versen darüber lustig. Eine Abhandlung von Kiesewetter befindet sich in der Allgemeinen Musikalischen Zeitung, Leipzig, Jahrgang 1828; eine andere in Becker's Hausmusik (1840).

Die Elemente und Mittel der Tondarstellung.

Zeitmaass. Melodie. Harmonie. — Contrapunkt und Imitation. — Thema. Periode. Thematische Arbeit.

III. Zeitmaass.

Alle Erscheinungen im Tongebiet haben nur zeitliche, nicht räumliche Form und Ausdehnung.

Es zeigte sich, dass Schall und musikalischer Ton auf Erfüllung einer gewissen Zeit mit mehr oder minder schneller Bewegung beruhen. War diese ohne Regel und Ordnung, so blieb ihr Erzeugniss, das blosse Geräusch, für die Musik bedeutungslos: es musste eine Gesetzmässigkeit in die Bewegung treten, um jene musikalisch unbrauchbaren Schallerscheinungen zu einem bildungsfähigen Kunstmaterial zu erheben.

Ferner sahen wir, wie die Töne durch Vergleichung der Geschwindigkeit ihrer Wellenbewegung in verschiedene Beziehungen zu einander treten, — entweder natürlich sich entgegenkommen (Consonanz), oder nur bedingungsweise Verbindungen eingehen (Dissonanz), oder endlich jede Vereinigung ablehnen (Disharmonie), jenachdem ihre Zeitmaasse in verwandten oder ganz fremden Verhältnissen zu einander stehen.

Wie der musikalische Ton im Gegensatz zum unorganischen Schall bereits ein durch bestimmtes Zeitmaass Geordnetes ist, so muss auch eine Reihe von Tönen einer durch Ordnung fasslichen Zeitfolge sich unterwerfen, um künstlerischen Absichten entsprechen zu können.

Die Zeit an sich, als gleichmässig fortströmende Bewegung ohne Anfang, Gliederung und Abschluss, ist für unsere Anschauung unfassbar, für unser Gefühl interesselos. Nur in ihren Theilen kann sie begriffen werden. Diese Theile zu bestimmen, zu Einheiten zu vereinigen, und diese Einheiten wiederum in Beziehung auf ein Ganzes zu ordnen und in zweckmässige Verbindung zu setzen, ist die Aufgabe des musikalischen Zeitmaasses. Aufgabe

Die Musik fordert für den Ton eine längere oder kürzere Zeitdauer, zwischen deren äussersten Grenzen zahlreiche Möglichkeiten von Zeittheilungen liegen. Wie mannigfaltig in der Tonkunst eine Zeit gemessen

und getheilt werden kann, und wie die Arten ihrer Bewegung im Wechselspiel von Anspannung und Beruhigung schon rein durch sich (ohne bedeutenden Toninhalt) den Bewegungen des Seelenlebens analog sein können, soll in Nachstehendem zu zeigen versucht werden.

Rhythmus Takt Tempo

Die Zeitmessung in der Tonkunst geschieht auf dreifache Weise:

Durch die Art der Bewegung innerhalb der mannigfachen Zeitfiguren: Rhythmus;

durch stetige Wiederholung desselben, durch einen Hauptaccent bedingten Maasses: Takt;

durch absolute Werthbestimmung dieses Maasses: Tempo.

Rhythmus im Allgemeinen bedeutet eine gewisse Ordnung in Folge und Bewegung. Er gelangt in der Musik zwar zur höchsten Geltung, gehört aber keineswegs ihr allein an, sondern auch anderen Künsten. So der dichterischen Sprache, deren musikalisches Element er ist. Desgleichen findet man Rhythmus auch im Gebiet des Räumlichen, im Gehen, Tanzen, Fliegen, auch an Werken der Sculptur und Malerei in Absicht auf den Fluss und das Verhältniss der Formen (an Gebäuden Eurhythmie). In der Musik räumten ihm die Griechen eine hohe Stellung ein, schrieben ihm grosse ästhetische Kraft zu — allerdings auf hinreichende Veranlassung; denn bei unvollkommen entwickelter Melodie und in der Mathematik stecken gebliebener Harmonie kann die Wirkung ihrer Musik überwiegend nur vom Rhythmus ausgegangen sein. Unser deutsches Wort für Rhythmus ist Zeitfigur, von räumlichen Verhältnissen entlehnt, eben wie wir zwar auch uneigentlich aber doch bezeichnend von Klangfarben und Farbentönen sprechen.

Einer jeden Tonfolge ist Rhythmus unentbehrlich, nicht allein als anschauliche Zeitform, sondern auch als Mittel characteristisch declamatorischen Ausdruckes. Dennoch ist es nicht nöthig, den Rhythmus stets an die Tonfolge gebunden zu denken. Deshalb können wir hier vorläufig einen an sich ganz gleichgültigen Schallinhalt annehmen, etwa den einfachen Klang einer Saite, einer Trommel, eines Pendels oder sonst irgend ein die Zeittheile vernehmbar Bezeichnendes.

Unregelmässige Zeittheile

So wie der gänzlich ungegliederten Zeitbewegung, versagen wir auch einer ohne jede Ordnung und Regelmässigkeit aufeinanderfolgenden Reihe von Zeittheilen jede Aufmerksamkeit. Durch das Rauschen des Regens, eines Baches, Wasserfalles, oder des Sturmes im Gipfel der Bäume empfangen wir nur einen völlig monotonen Eindruck, während der Rhythmus, als Element eines Kunstschönen zugleich die Mannigfaltigkeit in der Einheit fordert — und zwar eine Mannigfaltigkeit, welche ebensowenig aus völlig Regellosem wie aus starrer Regelmässigkeit abgeleitet, sondern von Natur aus ein ihm wesentliches Merkmal ist.

Gerade so wenig wie jene undeutliche Bewegungsmasse gewährt ein andauernder Klang einen Rhythmus. Es muss wenigstens eine

Unterbrechung desselben stattfinden. Ist die Unterbrechung und Wiederkehr des einzelnen Klanges, oder einer Gruppe von Klängen durchaus gleichförmig, wie die Schläge eines Eisenhammers, eines Pendels, der Takt der Drescher, das Klappern einer Mühle, so zeigt sich allerdings schon ein periodisches Zeitmaass, welches wohl etwas Gesetzmässiges aufweist, in seiner starren mechanischen Unfreiheit für die Kunst jedoch werthlos ist.

Zeitgewicht

An einer so mechanischen Pulsreihe tritt die erste Daseinsäusserung eines wirklichen Rhythmus hervor, wenn ihre todte Einförmigkeit durch den Wechsel eines höheren und geringeren Gewichts durchbrochen wird. Die Zeittheile bleiben sich äusserlich gleich, aber durch den Accent, die intensive Betonung gewisser Momente, werden sie in Gruppen zusammengeschlossen, welche nun schon durch den Wechsel von An- und Abspannung der Kraft innere Belebung kundgeben. Diese durch den Wechsel von Senkung und Hebung (*thesis* und *arsis*) bereits in einfacher Schönheit gegliederte Zeitfolge ´• • ´• • | ´• • • ´• • • nimmt unsere Theilnahme nun schon in höherem Grade in Anspruch.

Der rhythmische Accent an sich ist tonlos. Man darf ihn daher auch in der Musik nicht jederzeit durch ein *forte, marcato* oder einen Unterschied an Tonhöhe hervorgehoben denken. Geschieht das auch oft, so wird er doch beiweitem häufiger gar nicht markirt. Nichtsdestoweniger empfinden wir ihn. Hören wir eine andauernde Folge ganz gleicher Pendelschläge, so sucht nach kurzem Verlauf das Gefühl vor der unleidlichen Monotonie sich zu schützen, indem es gewissen jener gleichmässigen Zeitmomente ein grösseres Gewicht (*Ictus*) beilegt.

Gruppirung durch den Accent

Die Forderung deutlicher Gruppirung ist so unabweislich, dass wir in jede Pulsreihe Abwechselung von Hebung und Senkung, Anstoss und Beruhigung, Fortschreiten und Nachlassen der Bewegung unwillkürlich hineintragen. Der Grund, weshalb eine Folge ganz gleichmässiger Schläge bald ermüdend wird, liegt in der unausgesetzten Aufregung, welche dadurch entsteht, dass jeder einzelne Schlag ein Ansatz zu neuer Bewegung ist. Diese ruhelos wiederholten Anstösse erzeugen Monotonie; deshalb bildet das Gefühl unwillkürlich Gruppen, in deren erstem Puls es die volle Kraft erneuter Bewegung ausströmt und im darauf folgenden der Abspannung sich überlässt, welche wieder einen neuen Kraftanstoss vorbereitet.

Takt

Die Eintheilung einer Pulsreihe in gleichlange Glieder, so dass mehrere durch einen Accent verbundene Pulse ein Glied dieser höheren Ordnung ausmachen, ist in der Poesie das Versmaass, in der Musik der Takt, die stetige Wiederholung des durch den Hauptaccent bestimmten Maasses, die Zusammenordnung rhythmischer Gruppen von gleichem Zeitinhalt, die einfachste Art des Rhythmus. Das accentuirte Moment heisst der gute oder schwere Terttheil, die Thesis; das accentlose der schlechte oder leichte, die Arsis.

Thesis und Arsis

Auch sagt man für gute und schlechte Taktzeit *Niederschlag* und *Aufschlag*, indem der Dirigent jene durch Senken, diese durch Erheben des Stabes oder der Hand bezeichnet.

Gerader und ungerader Takt

Der Takt ist *gerade* oder *ungerade*, jenachdem seine äussere Gliederung eine *zweitheilige* oder *dreitheilige* ist. Die einfachste Art der Taktbestimmung ist der *zweitheilige gerade* Takt; zusammengesetzter ist bereits der *dreitheilige ungerade*.

Die einzelnen Glieder des Taktes sind nicht in lockerer Unabhängigkeit an einander gereiht, sondern stehen *im Verhältniss von Ursache und Folge*. Ein einzelner Schlag kann keine Zeitgrösse bestimmen, zwei Schläge hingegen bestimmen nicht nur den von ihnen wirklich begrenzten Zeitraum, sondern zugleich einen zweiten, gleich grossen. Das Gefühl bestimmt unwillkürlich die zweite, ideale Grösse nach der ihm gebotenen realen. Somit erscheint die Arsis als ein Nachklang der Thesis, als ein durch ein Gegebenes Bedingtes, nicht als ein bloss Hinzugefügtes.

Sowie zwei Schläge real nur eine Zeit begrenzen, diese aber eine zweite gleich grosse mitbedingt, so umfassen drei Schläge in Wirklichkeit nur zwei Zeiten, bestimmen eine dritte jedoch wiederum als Nachklang der zweiten voraus. Diese steht zur zweiten in ähnlichem Verhältniss der Wirkung zur Ursache, wie die zweite zur ersten im zweitheiligen Takt. Das *dreitheilige* Metrum ist also nicht als eine blosse Folge von drei Taktgliedern, sondern als ein Ineinandergreifen zweier Gliederpaare anzusehen.

Moritz Hauptmann hat in seiner »Harmonik und Metrik« (Leipzig 1853) die Natur des Rhythmus und Taktes einer höchst verdienstvollen wissenschaftlichen Untersuchung unterzogen und in einem vollständigen, geistvoll entwickelten System dargestellt.

Zwei- u. dreitheilige Takte

Auf ein accentuirtes Glied können nicht mehr wie zwei accentlose Glieder folgen: die Zahlen 2 und 3 sind die Elemente für alle Taktarten. Der *reell viertheilige* Takt, welcher nicht aus blosser Verknüpfung zweier zweitheiligen Takte, sondern aus 4 einander bedingenden Zeitgliedern besteht, muss deshalb auch auf dem dritten Gliede einen Accent haben; denn sonst würde die Taktart schleppend werden, indem drei gewichtlose Zeiten an einer gewichtigen hingen, die Abspannung beiweitem grösser wäre wie die Anspannung. Doch ist die Betonung dieses dritten Gliedes schwächer wie die des ersten, welches nach *Hauptmann's* Ausdruck stets die Energie des Anfangs und damit den allen Nebenaccenten an Gewicht überlegenen *metrischen Hauptaccent* hat.

Im *einfach zweitheiligen* Takt ist das erste Glied accentuirt, das zweite accentlos:

^● ● | ^● ● | ^● ●

Im *dreitheiligen* Takt liegt das Zeitgewicht auf dem ersten Gliede, das zweite und dritte sind gewichtlos:

^● ● ● | ^● ● ● | ^● ● ●

Im *reell viertheiligen* Takt hat das erste Glied den Hauptaccent, das dritte den schwächeren Nebenaccent:

Hauptmann weist für die zweiten Glieder des drei- und viertheiligen Taktes ausserdem Nebenaccente niederer Ordnung nach, indem in beiden Taktarten das zweite Glied ursprünglich erstes Glied eines zweiten Gliederpaares gewesen ist und als solches nicht völlig accentlos sein kann:

Das *viertheilige Maass* ist die aller metrischen Gliederung gesteckte Grenze. Im *fünftheiligen* Takt wird es schon unmöglich, durch Hervorheben des ersten Gliedes allein ein Gleichgewicht zu gewinnen, worauf auch *Leibnitz'* bekannter Ausspruch, dass das Gehör nur bis fünf zählen könne, hinausläuft. Das Gehör substituirt einem $\frac{5}{4}$ Takt stets die ihm bequemeren Maasse 1 : 2 und 2 : 3, zerlegt ihn in 3 und 2, oder 2 und 3 Glieder — fühlt sich schliesslich aber sehr unbehaglich, wenn es genöthigt wird, dieses Experiment andauernd fortzusetzen.

Schon *Tartini* leitete alles Zeitmaass von den Verhältnissen der Octav (1 : 2) und Quint (2 : 3) her. Jener entspricht der gerade, dieser der ungerade (Tripel-) Takt. In der alten Mensuralmusik gab es nur aus den Primzahlen 2 und 3 gebildete Maasse (das Tempus imperfectum und perfectum), und wenn auch zu verschiedenen Zeiten originalitätssüchtige Köpfe Versuche machten, Taktarten von 5 und mehr gleichen Theilen auszuführen, so kam doch nichts als Zwang und Verwirrung heraus. Die meisten Beispiele einer für gelungen gehaltenen fünf- und mehrtheiligen Taktgliederung beruhen auf Selbsttäuschung, das Gehör führt alle mehr wie viertheiligen Taktarten auf kleinere Maasse zurück. Man hat sich bemüht, im fünftheiligen Takt schöneres Ebenmaass wie im drei- und viertheiligen nachzuweisen, indem unter Anderem sein Centrum kleiner sei wie die Seiten. Nichtsdestoweniger lehnt ein gesundes rhythmisches Gefühl ihn ab als ein Etwas, dem es an harmonischer Einheit fehlt. In einzelnen rein naturalistischen Gesängen findet sich wohl ein fünfgliederiger Rhythmus, der aber auch hier häufiger ein zwei- und dreigliederiger ist. Doch wie die Kunst es verschmäht, die Seitensprünge eines excentrischen Gefühls nachzumachen, so geht sie in der Formgebung auch von weit höheren Gesichtspunkten aus, als jene Ergüsse einer rein naiven Empfindung ihr gewähren. — In noch weiterer Geltung betrifft dieses über den fünftheiligen Takt Gesagte alle Taktarten von noch höheren ungeraden, 7, 9, 11 u. s. w. Gliedzahlen.

Wie ein Takt als einzelnes Glied einer höheren Ordnung (der Periode) später sich zeigen wird, so kann *ein einzelnes Glied eines Taktes in mannigfache Theile niederer Ordnung zerlegt, eine Länge in 2, 3, 4, 12, 16 und mehr Kürzen aufgelöst werden oder ihnen gleichgelten.* Länge und Kürze eines Tones haben ihre Grenze. Ein zu Gliedtheilung

lang gehaltener wird unbiegsam und unmelodisch, ein zu kurzer undeutlich — die zwischen beiden Gegensätzen möglichen Zeitmaasse sind, wie gesagt, unendlich zahlreich, aber die Forderung rhythmischer Brauchbarkeit tritt auch hier ordnend ein und reducirt sie auf wenige Verhältnisse, indem sie auch für diese Zeitglieder niederer Ordnung die Zwei- und Dreitheiligkeit als Grundbestimmung feststellt.

Das zweitheilige Maass, nach welchem die Taktglieder nach den geraden Zahlen in 2, 4, 8 und mehr Theile zerfallen, ist auch bei der Gliedtheilung das einfachere:

u. s. w.

Die Dreitheiligkeit, in früherer Zeit das Tempus imperfectum der höheren Notengattungen, erscheint bei uns entweder als Triole:

oder durch das Punctum additionis, den die Note um die Hälfte ihres Werthes verlängernden Punkt dargestellt:

u. s. w.

Indem gerade Glieder ungerade, und ungerade Glieder gerade getheilt werden können, vermehrt sich die Mannigfaltigkeit rhythmischer Messungen:

u. s. w.

Gerade und ungerade Gliedtheilungen können auch in derselben Ordnung gleichzeitig vorkommen:

Unterschieden von dem wirklich fünfgliederigen Takt, findet die Auflösung einzelner Taktglieder in 5, 7, 11 u. s. w. Kürzen niederer Ordnung (Quintole, Septimole) häufige Anwendung:

Alle verschieden möglichen Theilungen der Takte und Taktglieder können nun zu unendlich mannigfaltigen Zeitfiguren, deren innere Geltung dem Characteristischen angehört, sich gruppiren. Eine in langen Noten gewichtig

daherschreitende rhythmische Reihe (Spondaeus – –, Molossus – – –) ist ein Bild ruhigen festen Ernstes, würdevoller Gemessenheit. Rhythmen im Verhältniss von Länge und Kürze geordnet (Trochaeus –⏑, Jambus ⏑–) vermitteln die Darstellung ruhig bewegter, maassvoller Schönheit. Kleine Theile in eiliger Folge sind leicht und flüchtig. Wiederholte Längen und Kürzen (Dactylus –⏑⏑, Anapaest ⏑⏑–, Choriambus –⏑⏑–), punktirte Noten, rhythmische Sprünge können lebhaft erregter Leidenschaftlichkeit, auch der Munterkeit, dem Scherz und der Komik zum Ausdruck dienen.

Oft erfordert die Eigenheit einer Melodie eine Taktordnung von breiterer Dimension oder anderer rhythmischer Ordnung. Es entstehen zusammengesetzte Taktarten. Zusammengesetzte Taktarten

Wie alle jene Gliedtheilungen unter ihre höheren Ordnungen sich zusammenfassen lassen, so sind auch die zusammengesetzten Taktarten sämmtlich auf die Grundformen des einfach zwei- und dreitheiligen Taktes zurückzuführen. So ist der zweimal dreigliederige $\frac{6}{4}$ oder $\frac{6}{8}$ Takt in oberster Ordnung ein zweitheiliger, der $\frac{9}{8}$ Takt ein dreitheiliger:

6/8 6/4 9/8

der $\frac{12}{8}$ und $\frac{12}{16}$ Takt, desgleichen der in Bach's Orgelchoralvorspielen öfter vorkommende $\frac{24}{16}$ Takt sind viertheilige Taktarten:

12/8 12/16 24/16

Alle folgenden 4 Taktarten enthalten 6 Achtel oder 6 Viertel; die Gliederungen oberer Ordnung sind bei den einfachen Taktarten a. und b. ($\frac{3}{4}$ und $\frac{3}{2}$) dreitheilig, bei den zusammengesetzten unter c. und d. ($\frac{6}{8}$ und $\frac{6}{4}$) hingegen zweitheilig:

a. 3/4 b. 3/2 c. 6/8 d. 6/4

Die zusammengesetzten Taktarten unterscheiden sich demgemäss von den einfachen durch Anzahl und Stellung der niederen Accente. Das jeder Zwei- und Dreitheiligkeit eigene rhythmische Gewicht ruht nämlich nicht allein auf dem Anfang des Taktes, sondern wiederholt sich — jedoch in untergeordneter Stärke — als Gliedaccent auf den Unterabtheilungen der Taktglieder und Gliedtheile. Wie der Takt den starken und schwächeren Accent, und eine oder zwei accentlose Zeiten hat, so auch jedes Taktglied in niederer Ordnung: Gliedaccent



Eine viertheilige Gliedtheilung entspricht der Accentordnung nach dem viertheiligen Takt, eine sechstheilige kann eine 2 . 3- oder eine 3 . 2-theilige sein:

Der $\frac{6}{8}$ und $\frac{6}{4}$ Takt haben als zweitheilige Takte nur einen Haupt- und einen Gliedaccent, während der $\frac{3}{4}$ und $\frac{3}{2}$ Takt in gleicher Ordnung einen Accent mehr haben:

Ein Takt oder ein ganzer Tonsatz ist jederzeit durch irgend einen Rhythmus, nicht immer aber ununterbrochen durch Töne ausgefüllt. Technische Nöthigungen, Deutlichkeit der Gedankengliederung oder Absicht auf einen bestimmten Ausdruck fordern häufig eine Unterbrechung der Tonfolge. Dadurch entsteht zwar ein tonleerer Raum, keineswegs aber eine Lücke im Rhythmus. Das Gehör giebt der an Stelle der Note tretenden, an Zeitwerth ihr gleichen Pause ebendieselbe rhythmische Geltung, zählt sie ebensogut zur Zeitreihe wie den hörbaren Ton. Desgleichen leidet die Stellung des Accentes durch ihren Eintritt auf guter oder schlechter Zeit keine Aenderung:

Die verschiedenen Arten von Pausen können als bekannt vorausgesetzt werden.

Auftakt Eine rhythmische Reihe muss nicht jederzeit mit einem accentuirten, sondern kann auch mit einem accentlosen Gliede, einem sogenannten Auftakt, beginnen.

Beim zweizeitigen Maass ist (die Gliedtheile ausser Acht gelassen) nur eine Art Auftakt, beim dreizeitigen sind zwei, beim vierzeitigen drei Arten möglich:

und und und

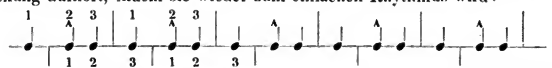
Die Gliedtheile richten sich nach dem ihnen zukommenden Gliedaccent:

Durch diesen Anfang mit einem unvollständigen Takt wird dem Rhythmus einer Tonreihe (z. B. Periode) von seinem ganzen Zeitinhalt weder etwas genommen, noch hinzugethan, sondern es wird, um eine Anzahl ganzer Takte zu erhalten, vom letzten Takt der Betrag des Auftaktes abgezogen, unmittelbar vor dem Taktgliede aufgehört, mit welchem der Auftakt begann.

Das Wesen des Auftaktes ist verschieden erklärt worden. Einige Theoretiker sagen, er sei ein Anlauf der Kraft, indem ein accentuirtes Moment stärker anhebt, wenn ein accentloses ihm voraufgeht. Andere deuten ihn durch Voraussetzung einer ideellen Thesis — die Bewegung ist bereits vor der Aussprache im Gefühl vorhanden, und die Aussprache beginnt nun gleichsam aus der Mitte heraus. Die zur Auftaktsarsis gehörende Thesis liegt im Gemüth, und die heraustretende rhythmische Reihe ist als die Fortsetzung einer innerlich schon begonnenen zu betrachten.
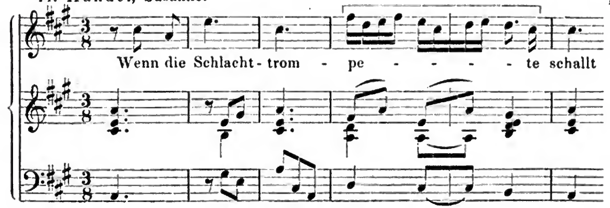
Es kann aber auch ein voller Takt oder eine Reihe von vollen Takten mit einem accentlosen Glied anheben. In diesem Fall tritt der Accent auf eine an sich gewichtlose Zeit:

Solche Accentverschiebungen, Accentrückungen sind unter Umständen rhythmisch ungemein wirksam — jedoch nicht eine lange Reihe von Takten hindurch, indem sehr bald das accentuirte Glied als ein erstes Taktglied sich geltend macht, wodurch dann die Wirkung der Accentrückung aufhört, indem sie wieder zum einfachen Rhythmus wird: Accentrückungen
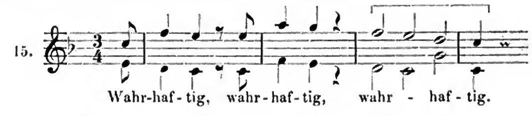


Eine in der älteren Musik, auch noch bei Scarlatti, Steffani, Händel sehr häufige und ebenfalls bei Bach, wenn auch seltener sich vorfindende Accentrückung entsteht durch den Eintritt der Hemiolen, als ein zweitheiliger Rhythmus inmitten eines dreitheiligen, besonders kurz vor Cadenzen und Uebergängen. Hemiolen

14. Händel, Susanne. Beisp. 14.
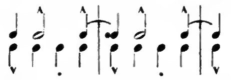


In schwungvollen und kräftigen dreitheiligen Sätzen ist diese rhythmische Wendung von grösster Wirkung; die betreffenden Stellen haben eine etwas langsamere Bewegung und werden in einem Zuge gesungen, so dass aus den drei zweitheiligen Gliederungen eine grössere dreitheilige Tongruppe entsteht: 2 | 2 | 2 | (3). Die Vorrede zur Passion nach Johannes von Händel (Deutsche Händelausgabe Bd. 9) ist zu vergleichen, auch bei Bellermann (Mensuralnoten und Taktzeichen etc. S. 26) Näheres über die Hemiolen zu finden. Von Graun möge hier ein Beispiel stehen, welches die Sache noch deutlicher macht:

Beisp. 15.



Syncope

Auch die Syncope gehört unter die Accentrückungen. Sie ist eine Verkettung zweier Taktglieder zu Einem, so dass dem ersten von beiden, ursprünglich accentlosen, nunmehr der Accent verliehen wird:



Zu eigentlicher Geltung gelangt die Syncope jedoch erst in der Zweistimmigkeit, wenn eine andere, nicht syncopirte Tonreihe ihr den Gegendruck des natürlichen Accentes entgegensetzt.

Da ein rhythmisch erstes Glied sein zweites bestimmt, kann das zweite Glied der Syncope nicht länger sein wie das erste (eine halbe Note nicht an eine Viertelnote syncopirt sein), sonst wird die Bewegung gehemmt und schlaff. Der Vorhalt wird im freien Satz allerdings nicht selten an eine an Werth ihm nachstehende Vorbereitungsnote geknüpft, wie überhaupt derartige Ausnahmen von der ursprünglichen Gesetzmässigkeit häufig genug sind, ohne dass man sie darum als etwas Falsches durchaus verwerfen dürfte.

Es ist ähnlich wie bei ungleicher Gliederung eines Taktes durch einen Punkt. Bei empfinden wir den auftaktartigen Anlauf zu neuer Bewegung; geht hingegen die kurze Note der längeren voraus, so tritt eine im Verhältniss zur Anspannung zu lange Abspannung ein. Das Gefühl markirt einen zweiten Accent und bildet sich auf dem letzten

Glied der punktirten Note einen Auftakt: [musical notation], findet aber Beides nicht ausgesprochen. Tritt der natürliche Rhythmus mit seinem Gegendruck hinzu, so wird zwar die erste Hälfte des Taktes bestimmt geschieden: [musical notation], aber die zweite schleppt nach.

Im Allgemeinen sind die aus Accentrückungen entstehenden Rhythmen nicht das Normale, sondern Ausdrucksmittel des Individuellen und Besonderen. Inmitten des Natürlichen mit Absicht auf specielle Characteristik verwendet, können sie mannigfaltige Sondererscheinungen des Gemüthslebens — sowohl sich steigernde Affecte, energisches Pathos, kräftigen Widerstand, als auch launenhafte Eigenwilligkeit, Scherz, Humor und dergl. — versinnlichen. Mässig und zu richtigen Zwecken verwendet, tragen Bindungen, Syncopen, überhaupt alle Arten Accentrückungen erheblich zur Belebung der natürlichen Rhythmen bei. Ueberschreiten sie jedoch ihre Schranken durch zu häufige Wiederkehr oder zu langes Andauern, so wirken sie nur krankhaft erregend, wenn sie sich nicht selbst aufheben. Das Naturgemässe muss als das Unmittelbare stets der Untergrund bleiben.

In ähnlicher Weise wie die durch Auflösung einer Länge in Kürzen verschiedener Art entstandenen Gliedtheile Unterabtheilungen eines höheren Ganzen — des Taktgliedes — sind, und diese Taktglieder wiederum zu einem höheren Ganzen — dem Takt — sich summiren: so werden auch ganze Takte Glieder einer wiederum höheren rhythmischen Ordnung, indem sie zu rhythmischen Sätzen und Perioden sich zusammenschliessen. Perioden

In der rhythmischen Periode zeigt sich nun schon eine selbständige, bestimmt gegliederte Form, in der alle an sich gültigen Einzelnheiten zu einander und zum Ganzen in einem Verhältniss ähnlich organischer Nothwendigkeit stehen wie die Gliedtheile und Taktglieder unter sich und zum Takt. Und so geht es weiter: Perioden schliessen sich einheitlich oder mit einander contrastirend zu Periodengruppen von mannigfachen Bildungen, so dass endlich das ganze Tonstück vom Gliedtheilchen an bis zur Vollendung der ganzen grossen Form eine rhythmische Ordnung zeigt, welche nicht auferlegter Zwang, sondern freie Nothwendigkeit einer jeden anschaulichen Kunsterscheinung ist. — Der Periodenbau und die rhythmische Gliederung im Grossen werden hier übergangen und im VII. Capitel ausführlichere Darstellung finden. Es wird sich daselbst auch zeigen, wie der Rhythmus von der strengen Symmetrie immer mehr entbunden wird, einer je höheren Ordnung er angehört.

Nur der rhythmische Schluss soll hier noch erwähnt werden. Möge er einen Satz, eine Periode, Periodengruppe oder ein ganzes Tonstück beendigen — er muss jederzeit auf ein accentuirtes Taktglied fallen. Schluss

Ein völlig accentloses ist nicht geeignet, einen Schluss zu bilden, indem es von dem vorangehenden accentuirten abhängig ist und nach dem folgenden hinstrebt.

Darum muss das Taktglied auf welches der Schluss fällt, nicht gerade immer ein erstes Taktglied sein. Der vollkommene ganze Schluss wählt allerdings ein erstes Taktglied, der Halbschluss häufig das zweite im $\frac{2}{4}$ und das dritte im $\frac{4}{4}$ Takt, füllt dann aber den Takt nicht aus, bricht kurz ab, ohne eine lange Note nachzuschleppen: . Es steht mitunter auch wohl ein vollkommener Schluss auf einem zweiten Taktgliede: oder , doch ruht alsdann der eigentliche Schluss meist auf dem ersten Gliede, das zweite schlägt nur nach; oder es wird um des Effectes willen, namentlich in Sätzen von capriciösem Character, in Scherzo's u. A., nicht selten das erste Glied durch eine Pause ausgefüllt, und Schluss und Accent auf das zweite geschoben: oder . Doch bleiben diese Schlussarten immerhin nur Ausnahmen und können dem Hörer mehr oder weniger Gewalt anthun.

Tempo

Das Tempo (Tempus, bei den alten Contrapunktisten speciell der Zeitwerth der Brevis) bedeutet gegenwärtig den absoluten Zeitwerth des Taktmaasses, mithin die schnellere oder langsamere Gesammtbewegung des ganzen Tonstückes.

Dieser Geschwindigkeitsgrad der Gesammtbewegung ist nicht etwas, das man beliebig hinzu- oder davonthun kann, sondern wesentliche Eigenschaft des betreffenden Tonstückes, und steht zum Takt und Rhythmus in engsten Beziehungen der Wechselwirkung. Im schnell bewegten Tonstück machen sich die Einzelnheiten weniger geltend, fliessen mehr in ein Ganzes zusammen, die rhythmischen Glieder rücken enger an einander, die Hauptaccente treten lebhafter hervor, die Nebenaccente verlieren an Gewicht. Im langsamen Tempo hingegen gewinnen die Einzelnheiten, indem alles deutlicher und breiter sich auseinanderlegt. Ein Tonstück in mässig gehaltenem Tempo bei kleiner Takt- und Gliedtheilung fliesst, wie Vischer sagt, gleich einem ruhig wallenden, durch Wellengekräusel belebten Strom dahin. Bewegteres Tempo mit grösserer Takt- und Gliedtheilung trägt den Stempel einer durch Ruhe gemässigten, kräftigen, auch majestätischen, aber nicht ungestümen Schnelligkeit — während schnelles Tempo bei kleiner Taktgliederung eine gedrängte, hastige Eilfertigkeit zur Schau trägt.

Bezeichnungen

Unsere aus dem Italienischen herübergenommenen Tempobezeichnungen steigen vom langsamen, ernsten Grave, Largo, Adagio durch eine ziemlich vollständige Stufenleiter für alle Bewegungsunterschiede bis zum reissend schnellen Prestissimo. Ursprünglich bezogen sie sich einzig auf die Vortragsart, gegenwärtig gelten sie zwar mehr dem Tempo, ohne jedoch die Beziehung auf den Vortrag auszuschliessen. Denn im Grave ver-

binden wir ebensowohl Gewichtigkeit mit langsam ernstem Schritt, im Allegretto leichte und zierliche Art mit angemessener Beweglichkeit, wie im Vivace eine frisch lebendige, im Presto eine gedrängt eilige Vortragsweise mit fortreissender Rapidität. Früher brauchte man die Namen beliebter Tänze: Allemand, Saraband, Gigue, Courante, Gavotte etc., deren Zeitmaasse allgemein bekannt waren, zur Tempobezeichnung auch für Compositionen, welche nicht in einer dieser Tanzformen geschrieben waren.

Metronome

Versuche, die Tempobestimmungen durch mechanische Instrumente absolut genau mitzutheilen, sind schon früh von französischen und deutschen Mechanikern und Künstlern gemacht worden. Den vollkommensten dieser Zeitmesser erfand der Wiener Mechaniker Mälzel 1816, und in der That entspricht der nach ihm benannte Metronom allen Anforderungen, welche man an eine solche Maschine überhaupt machen darf.

Er stellt bekanntlich die Minute als Zeiteinheit auf und markirt die Zeittheile nicht nur sichtbar durch Pendelschwingungen, sondern auch hörbar durch ein Schlagwerk. Für die verschiedenen Schnelligkeitsgrade der Bewegung sind folgende Bezeichnungen geeignet (die Zahlen hinter den Noten zeigen die Anzahl Schläge an, welche der Metronom in einer Minute ausführt, wenn er auf die an seiner Theilungsstange verzeichnete Zahl gestellt wird):

Im Takt.	Für langsames,	gemässigtes,	geschwindes Tempo.	
C, ¢, 2/4	♪ = 50—110	♩ = 60—100	𝅗𝅥 = 60—150	𝅝 = 80—100
3/4	♪ = 50—100	♩ = 60—140	𝅗𝅥. = 50—110	
6/8 9/8 12/8	♩. = 50—140	♩. = 50—100	♩. = 110—150	𝅗𝅥. = 80—120
3/8		♪ = 50—140	♩. = 50—120.	

Indem das Verständniss einer geistigen Eigenschaft des Kunstwerkes auf mechanischem Wege nur unzulänglich sich vermitteln lässt, findet auch dieser Metronom trotz seiner relativen Vollkommenheit nur wenig Anwendung in der Kunstpraxis. Unbedingt zu trauen ist ohnehin den Musikwerken beigefügten Metronomisirungen nicht allemal, denn man weiss, dass selbst grosse Tonmeister in ihren absoluten Tempobestimmungen oft sehr geschwankt haben. Ueberdiess ist ein Künstler, der das richtige Tempo nicht aus dem Studium und Verständniss des Tonstückes selbst zu erkennen vermag, sondern vom Metronom herholt, einer objectiven Auffassung nicht fähig, seine Darstellung oder Direction wird mit oder ohne Metronom gleich unrichtig bleiben. Der Kunst wahrhaft genützt haben mechanische Hülfsmittel niemals, höchstens der blossen Technik. Und hier kann auch der Metronom (mit Schlagwerk) seinen einzigen praktischen Vortheil gewähren — beim Studium von reinen Fingeretüden nämlich, in denen es auf strenge mechanische Präcision zum Zweck völlig gleichmässiger Fingerentwickelung abgesehen ist.

Geltung des Rhythmus

Für die Werthbestimmung des Rhythmus in der Tonkunst stellt sich nun schliesslich Folgendes heraus. Als Zeitgliederung gehört er *nothwendig* dem Tonleben an. *Ohne Accentordnung sind musikalischer Ausdruck und Anschaulichkeit nicht denkbar*, wenngleich ohne bestimmten Takt wie das Recitativ, auch der Choral, auf dessen scheinbare Rhythmenlosigkeit *Gottfried Weber* seine Ansicht gründete, dass der Rhythmus nicht wesentlich zur Musik überhaupt gehöre. Er übersah dabei aber, dass der Choral in seiner ältesten eigentlichen Grundform durchaus rhythmisch-declamatorisch ist, aus Längen und Kürzen besteht, welche dem Redeaccent entsprechen, und auch in seiner gegenwärtigen Gestalt von gleich langen Noten keineswegs des Taktgewichtes entbehrt. Die schleppende Taktlosigkeit, in der wir ihn oft von einer im Gesang vernachlässigten Gemeinde ausüben hören, ist nicht Eigenthümlichkeit des Chorals an sich, sondern ein Mangel der Ausführung.

Rhythmus und Takt sind überall erforderlich, wo in der Musik der Eindruck eines gleichartigen Gefühls oder Bestrebens andauernd festgehalten werden soll. Ein einzelner Eindruck verschwindet bald, wenn die Ursache nicht wiederkehrt; wird eine Leidenschaft hingegen durch wiederholte gleichartige Eindrücke unterhalten, so bleibt sie gleichartig. Das Accentsystem des Rhythmus mit seinem Wechselspiel von Anspannung und Beruhigung ist eine Form, in welcher innere Lebensbewegung mit ihren in thätiger Wechselwirkung einander bestimmenden Kräften durch ein in der Zeit Bewegtes ausgedrückt wird. Wie die verschiedenen Gefühle und Affecte auf einem allgemeinen Gemüthshintergrunde, so bewegt sich der Rhythmus in seiner Mannigfaltigkeit auf einem Hintergrunde fortströmender Zeit; ohne jedoch künstliche Theilung dieser Zeit zu sein, ist er vielmehr ursprüngliche Form inneren Lebens. Thesis und Arsis stehen in einem Causalverhältniss zu einander, die eine wird durch die andere bedingt: der Kraftäusserung muss ein Ansammeln neuer Kraft folgen, um jenen Anstoss wiederholen und die Bewegung so zu sagen wellenförmig, durch Hebung und Senkung fortpflanzen zu können.

Der *gerade Takt* und speciell der $\frac{4}{4}$ Takt mit seiner abgeschlossenen Proportion und rein kunstmässigen Folge von einer Senkung auf eine Hebung, entspricht in seiner überwiegend formalen, doch innerlich belebten Schönheit dem Ernsten, Kräftigen und auch in der Leidenschaft Maassvollen. Das Erhabene, Prächtige, auch der feierliche Triumph (Beethoven Cmoll Symphonie, letzter Satz) können in ihm die entsprechende Bewegungsform finden. Der $\frac{2}{4}$ Takt ist wenig characteristisch; im engen Raum zu gleichartig, wird er, an sich wenig belebt, bald monoton. Beim Champagnerlied im Don Juan liegt die Lebendigkeit im Tempo und Ausdruck, nicht im Takt. Der $\frac{2}{2}$ (Allabreve) ist ihm ähnlich an Rhythmus, nur gewichtiger wegen seiner grösseren Notenwerthe. Der $\frac{4}{8}$ Takt ähnelt dem $\frac{4}{4}$, ist aber schneller, leichter und flüchtiger. Den *ungeraden Taktarten* fehlt das proportionirte Ebenmaass des viertheiligen Taktes. Deshalb lassen sie, und namentlich der $\frac{3}{4}$ Takt,

eine characteristische Erregtheit schärfer hervortreten und vermitteln die Darstellung eines bewegteren inneren Lebens. Auch dienen sie den heiteren Empfindungen, dem Scherz, der Komik. Doch soll mit diesen Andeutungen nicht etwa gesagt sein, dass eine durchaus heitere Stimmung, oder eine heftige Leidenschaft keinen $\frac{4}{4}$ Takt wählen, oder ein ernsthaftes Pathos nicht im $\frac{3}{4}$ Takt ausgedrückt werden könnte. Der $\frac{3}{8}$ Takt steht im ähnlichen Verhältniss zum $\frac{3}{4}$ wie der $\frac{4}{8}$ zum $\frac{4}{4}$; der $\frac{6}{8}$ hingegen ist durch seine Zweitheiligkeit höherer Ordnung mehr zum Ruhigen und einer graziösen Gemessenheit geneigt, und als $\frac{6}{4}$ hat er höhere Würde und grossartige Breite. Im $\frac{12}{8}$ Takt gewinnen leicht bewegliche Rhythmen durch die weitausschreitende Taktform und die Viertheiligkeit oberer Ordnung an Ernst und Würde, der $\frac{9}{8}$ hingegen, durchaus dreitheilig, ist klar, heiter und lebendig. Die zweitheilige Taktart ist nach Vischer's Ausdruck der Takt, die dreitheilige der Rhythmus in höherer Potenz.

Takt und Rhythmus sind der Tonkunst unentbehrlich, denn sie sind die Gesetzmässigkeit in der musikalischen Zeitgliederung, und nur die einer Gesetzmässigkeit unterworfene Bewegung ist kunstfrei; denn sie ist die vernünftige und deshalb dem Gefühl und der Auffassung durch die Vernunft zugängliche, die kraftvoll gesunde, indem sie die momentane Erregtheit der allgemeinen menschlichen Empfindung überhaupt unterordnet. Der Rhythmus höherer Ordnung (in der Periode und Periodengruppe) beansprucht, wie fernerhin sich zeigen wird, zwar nicht dieselbe ebenmässige Gliederung wie der Takt, sondern fordert unter Umständen eine Abweichung von der strengen Regelmässigkeit, — doch hält auch in solchen Fällen stets das metrische Maass niederer Ordnung (der Takt) die nothwendige Einheit aufrecht.

Rhythmus und Takt geben dem Tonsatz die gediegene architektonische Grundform, in welcher der Tonfall der Melodie und die Combinationen und belebte Stimmenfülle der Harmonie wie die Seele im festen Körper sich bewegen. Wenn ein alter Schriftsteller (Isaak Vossius) sagt, dass Niemand ein guter Musiker sein könne, der nicht verstünde eine Trommel richtig zu schlagen, so klingt der Ausspruch zwar naiv, ist aber doch beherzigenswerth für alle diejenigen, deren musikalischer Vortrag an Accentlosigkeit und verwaschenem Rhythmus leidet, oder deren Takt unsicheren Fusses einherschwankt. Denn hiedurch werden nicht nur Fluss, Einheit und Characterismus der Bewegung, sondern auch das melodische Verhältniss fast noch ärger verletzt wie durch ein vergriffenes Tempo. Ebenso unangenehm wie häufig halbgebildeten Musikfreunden und Praktikern eigen ist die Manier, aus Empfindsamkeit, Ziererei oder sonst einem äusserlichen Beweggrunde Taktverzögerungen oder Beschleunigungen, Accentveränderungen und dergl. am ungehörigen Ort anzubringen. Sie bedenken nicht, dass das gesunde rhythmische Gefühl des Hörers ihnen auf den Fersen folgt und nachzählt (wenn auch ohne die Zahlen zu denken) und durch Ungehörigkeiten jener Art sehr fatal berührt wird. Innerhalb der Gesetzmässigkeit eines rich-

tigen Taktes die Ungezwungenheit des freien, gefühlvollen Ausdruckes zu bewahren, ist allerdings schwer; denn auf der anderen Seite droht die beängstigende Steifheit eines metronomisch taktmässigen Vortrags. In einem solchen erscheint das geforderte rhythmische und metrische Ebenmaass nicht als innere Nothwendigkeit, sondern als mechanische Nöthigung. Unterbrechungen der Zeitbewegung finden sich bekanntlich in rhythmisch wohlgeordneten Sätzen nicht selten; für ein zeitweilig beschleunigtes Zeitmaass dienen die Bezeichnungen *accelerando*, *stringendo*, *più moto*, *più stretto* etc.; für zurückgehaltene. *ritardando*, *rallentando*, *ritenuto*, *rilasciando*, *più adagio*. Einen plötzlichen Stillstand auf einem Zeittheil (Note oder Pause) zeigt die Fermate, der Ruhepunkt 𝄐 an. Auch kann die strenge Taktmässigkeit eine Zeitlang gänzlich aufgehoben werden: *Senza tempo*.

Ebensowenig wie der Rhythmus der Musik fehlen kann, darf er überwiegen. Zwar kommen in jedem grösseren Tonsatz Momente vor, in denen er herrschender Factor ist, — doch sind es eben nur Momente. Denn ein einseitiges Festhalten des formalistischen Principes, als das wir den Rhythmus erkannt haben, lässt das musikalische Gefühl, wie es durch den Ton recht eigentlich sich kundgiebt und wiederum durch ihn erregt wird, nicht aufkommen. Wir erfahren das an Tonsätzen, deren Schwerpunkt im Rhythmus liegt. Der Verstand wird in solchen Fällen wohl durch interessante und characteristische Bewegung und Gliederung beschäftigt, das Gefühl aber bleibt kalt. Auf niederer Stufe ist die Wirkung des Rhythmus allein überwiegend sinnlich; so in vielen Militairmärschen und Tanzmusiken, in denen es darauf ankommt »nicht die Gemüther, sondern die Füsse« in Schwung zu setzen.

Rhythmus und Metrum in der Poesie

Ueber Rhythmus und Metrum in der Poesie möge noch Einiges erwähnt werden. Ausführlicheres wird bei der Vocalmusik noch erfolgen.

Eine Silbe kann entweder lang oder kurz sein, oder willkürlich gebraucht werden. Lange Silben erfordern in der Aussprache mehr Zeit wie kurze; willkürliche je nach ihrer Stellung bald mehr bald weniger.

Der Zeitwerth der Silben — ob lang, kurz oder willkürlich — heisst die Quantität. Aus der Vereinigung mehrerer Silben von entweder gleichartiger oder verschiedenartiger Quantität in einem Worte oder in mehreren Wörtern entsteht der Versfuss (Klangfuss, metrische Fuss).

Die Versfüsse sind männlich, wenn ihre Endsilbe eine lange; weiblich, wenn ihre Endsilbe eine kurze ist. Die Worte geliebt, gelebt, betrübt sind männliche Versfüsse; hingegen: lieben, leben, betrüben, weibliche. Die lange Silbe trifft in der Textcomposition mit dem musikalischen Accent zusammen — in einfachen Taktarten mit dem Hauptaccent, in zusammengesetzten häufig auch mit dem Nebenaccent. Männliche Reime sind solche, in denen nur eine Silbe gereimt wird: Hand, Land, Band; in weiblichen hingegen folgt der gereimten Hauptsilbe noch eine nachschlagende: geben, leben, streben.

Die verschiedenen in der deutschen Sprache gebräuchlichen Versfüsse sind nun folgende:

a. Einfache.

1. Der Spondäus, männlicher Versfuss, aus zwei langen Silben bestehend: | – – |, Abkunft, Jagdrecht, Glückwunsch. In der Musik wird er aber gemeinhin mit kurzer zweiter Silbe (als Trochäus) gebraucht | – ◡ |. Denn wenngleich seine zweite Silbe grammatikalisch lang ist, erscheint sie doch kürzer wie die erste, indem diese den Accent hat: Abkunft. Die erste betonte Silbe steht im einfachen Takt auf dem guten Takttheil, die zweite schlägt auf einem Gliedaccent höherer oder niederer Ordnung nach.

2. Der Trochäus, eine lange und eine kurze Silbe: | – ◡ |, Liebe, Freude, ist das Muster der weiblichen Versfüsse; gilt in der Musik einen einfachen dreitheiligen Takt, auf der Thesis beginnend.

3. Der Jambus, ist der umgekehrte Trochäus, das Muster der männlichen Versfüsse, eine kurze und eine lange Silbe: | ◡ – |, Geduld, belebt, geliebt. Gilt ebenfalls einen einfachen dreitheiligen Takt, hebt aber mit dem Aufschlag an: Ge|duld, ♪ | 𝅗𝅥.

4. Der Dactylus, eine lange und zwei kurze Silben: | – ◡ ◡ |, Liebende, Gütige, Strebende. Gilt einen Takt, mit dem guten Takttheil beginnend.

5. Der Amphimacer, eine kurze Silbe zwischen zwei langen: | – ◡ – |, Zeitlichkeit, Ewigkeit. Gilt in der Musik zwei einfache dreitheilige Takte, kann aber auch als Dactylus mit kurzer letzter Silbe in einem gebraucht werden.

6. Der Anapäst, zwei kurze und eine lange Silbe, umgekehrter Dactylus: | ◡ ◡ – |, hintergehn. Gilt einen Takt, mit dem Auftakt beginnend, ♪ ♪ | 𝅗𝅥.

7. Der Amphibrachys, eine lange Silbe zwischen zwei kurzen: | ◡ – ◡ |, verwaiset, betrogen. Gilt ebenfalls einen Takt, mit dem Auftakt anhebend: ♪ | 𝅗𝅥 ♪.

b. Zusammengesetzte.

8. Der Ditrochäus, aus zwei Trochäen bestehend: | – ◡ – ◡ |, auferstanden. Enthält in der Musik zwei einfache dreitheilige Takte oder auch einen zusammengesetzten $\frac{6}{8}$, kann auch ebensogut im $\frac{4}{4}$ Takt gebraucht werden. Alsdann bekommt von seinen langen Silben entweder die erste oder zweite den Hauptaccent, die andere den Gliedaccent nächster Ordnung:

| $\frac{6}{8}$ ♪ ♪ | ♪ ♪ ‖ oder: ♪ ♪ ♪ ♪ ‖ $\frac{4}{4}$ ♪. ♬ ♪ ♬ 𝄾 ‖ ♩ ♩ | ♩. ♪ ‖.

9. Der Dijambus, besteht aus zwei Jamben: | ◡–◡– |, Besänftigung, enthält zwei Takte mit dem Auftakt: ◡ | –◡ | –.

10. Der Pyrrhichio-Trochäus, zwei kurze Silben (der Pyrrhichius ◡◡) und ein Trochäus: | ◡◡–◡ |, benedeyen. Die erste Silbe kann auch lang gebraucht werden, alsdann kommt er in der Musik mit dem Ditrochäus überein und enthält zwei einfache Takte oder einen zusammengesetzten.

11. Der Jambo-Pyrrhichius, ein Jambus und zwei kurze Silben: | ◡–◡◡ |, gefährlicher. Die letzte Silbe kann aber auch lang gebraucht werden, als Dijambus: Besänftigung; der Dijambus kann eine kurze letzte Silbe haben, woraus dann ein Jambo-Pyrrhichius entsteht.

12. Der Choriambus, zwei kurze Silben zwischen zwei langen: | –◡◡– |, Schwanengesang. Gilt in der Musik zwei Takte.

Unbequem für die Musik sind solche zusammengesetzte Wörter, welche bestehen aus.

1. zwei langen und einer kurzen Silbe (Palimbacchius, umgekehrter Bacchius ◡––): | ––◡ |, anbeten. Je nach Umständen wird dann eine oder die andere der langen Silben kurz genommen: anbeten, anbeten.

2. zwei langen Silben zwischen zwei kurzen (Antispastus): | ◡––◡ |, anheimstellen.

3. zwei langen, einer kurzen und einer langen (Epitritus tertius): | ––◡– |, Barmherzigkeit. Die letzte oder erste Silbe kann dann kurz gebraucht werden.

4. drei langen und einer kurzen (Epitritus quartus): | –––◡ |, unbarmherzig. Die zweite kann dann kurz gebraucht werden, die erste bekommt den Haupt-, die dritte den Nebenaccent. — Weitere Versfüsse sind noch der Molossus | ––– |, Tribrachys | ◡◡◡ |, Procleusmatikus | ◡◡◡◡ |, verschiedene Arten des Päon | –◡◡◡ |, Jonicus a majori | ––◡◡ | und a minori | ◡◡–– | etc. Diess sind die verschiedenen Arten der Versfüsse, wie man bei Marpurg in dessen »Anleitung zur Singecomposition« (Berlin 1758) näher nachsehen kann. Die verschiedenen Versarten, welche in deutschen Gesangtexten vorkommen, werden später aufgeführt werden.

Eine gewisse Anzahl unter sich gleicher oder von einander verschiedener Silbenfüsse bilden einen Vers. Ein jeder Vers von längerer Ausdehnung ist durch einen Einschnitt — die Haupt-Cäsur — in zwei Theile zerlegt. — Die Anzahl und Ordnung der Silbenfüsse, welche innerhalb eines Verses oder einer Cäsur enthalten sind, machen den Rhythmus aus. Alle Verse, welche aus mehr wie 4 Füssen bestehen, enthalten also zwei Rhythmen, deren erster mit der Cäsur, der zweite mit dem Ausgang des Verses endigt.

Du füllest stets | mit Anmuth Ohr und Brust.

Dieser fünffüssige Jambus enthält zwei Rhythmen. Dass die Cäsur den Vers stets grammatikalisch und sinnrichtig theilen muss, wird weiter unten sich zeigen.

Die prosodische Beschaffenheit der Silbenfüsse innerhalb eines Rhythmus ist das *Metrum*. Dieses kann demnach jambisch, trochäisch, dactylisch u. s. w. sein. Alle in der Musik gebräuchlichen Metren lassen sich in den Jambus, Trochäus und Dactylus auflösen.

Eine Anzahl von Rhythmen, welche innerhalb einer Cadenz oder eines Punktes beschlossen sind, bilden eine *rhythmische Periode*.

Die *Zahl der Versfüsse* oder Takte eines Rhythmus ist entweder *gerade* oder *ungerade*. Hieraus entstehen *gerade Rhythmen* von zwei und vier, und *ungerade* von einem oder drei Takten. Ebenso sind die Rhythmen einer Periode entweder *alle gerade* oder *alle ungerade*, oder *gemischt* (gerade und ungerade). Sind *alle* gerade (achtfüssige Jamben z. B.) oder *alle* ungerade (Alexandriner), so entsteht völlige *rhythmische Symmetrie*. Sind *einige* gerade, *andere* ungerade, also z. B. zwei dreifüssige und zwei vierfüssige, so entsteht eine *theilweise Symmetrie*.

Desgleichen können die Versfüsse völlig symmetrisch — alle gleich — oder theilweise symmetrisch — einige gleich, andere ungleich — sein. Weiteres im X. Capitel.

IV. Melodie.

Alles was bisher der Betrachtung sich dargeboten hat — Ton und Zeitbewegung — ist nur Element der Tonkunst.

Der erste Abschnitt zeigte die unbegrenzte chaotische Schallmasse in bestimmte Tonverhältnisse gefasst, doch konnte diesen noch kein höheres Interesse zuerkannt werden, als einem wohlgesichteten Material zukommt. Ebenso ist der Rhythmus noch leere Form und das individuelle Tonleben in ihn noch nicht eingegangen. Wie in den Tonverhältnissen die mannigfachen Werkstücke, so sind im Rhythmus die Bewegungsmaasse gegeben, in denen jene, höheren Absichten gemäss zu einem durch Schönheit und Vernunft Sinne, Geist und Gemüth erfreuenden Bau emporstreben sollen.

Mit der Melodie, als der geordneten Tonfolge, betreten wir bereits das eigentliche Kunstgebiet der Musik.

Begriff Die einfache Erklärung: Melodie ist eine einstimmige Folge von Tönen, macht sogleich eine nähere Bestimmung nothwendig. Denn sie kann ebensowohl einer jeden Tonfolge überhaupt, abgesehen von Gliederung, Character und Ausdruck gelten, wie dem abgeschlossenen, anschaulich bestimmten Gesang, der scharf umrissenen Gefühlsweise, welche durch den in der Begeisterung als Eingebung des Kunstgenius empfangenen adäquaten Ausdruck, den gleichen Zauber der Begeistigung auf das receptiv befähigte Gefühl auszuüben vermag.

In gegenwärtiger Abhandlung werden wir es im Wesentlichen mit der Melodie im weiteren Sinne — also der Tonfolge überhaupt — zu thun haben. Eine Lehre von der Melodie im ästhetischen Begriff wird der Leser noch nicht erwarten, abgesehen davon, dass dieser Gegenstand schon durch seine Natur einer austragenden Darstellung sich entzieht. Denn die Melodie als unmittelbares Erzeugniss des durch die Phantasie befruchteten Gefühls, kann wohl im einzelnen Fall der Kritik unterworfen, auch in ihren allgemeinen Formen veranschaulicht, ihrem inneren Wesen nach aber weder erklärt, noch durch bestimmte Regeln fixirt werden, weil »der Einbildungskraft die Gestaltung der Tonbilder in einer Freiheit zuströmt, welche aller Regel sich zu widersetzen scheint, wenngleich sie ohne Gesetzmässigkeit nicht bestehen kann«. Im weiteren ist aber eine Lehre von der Melodie eine Lehre von der Musik überhaupt, und von der Harmonik und

Rhythmik unzertrennlich. Denn diese drei Factoren durchdringen sich in der Tonkunst so vollständig, dass einer gänzlich ohne alle Mitthätigkeit der andern nur in sehr vereinzelten Fällen auftritt. Dem Tonkünstler genügen die Vorschriften, welche die Theorie der Tonsetzkunst als Anhaltepunkte für die technische Structur ihm bietet, im Uebrigen ist er an seine eigenen, durch Kritik und Studium mustergültiger Tonsätze geläuterten Eingebungen gewiesen.

Die Compositionslehre behandelt die Melodie theils in Hinsicht auf ihre stufen- und sprungweise Tonbewegung, Dissonanzenstellung und dergl. als melodische Stimmfortschreitung, zur Lehre von der Harmonie und dem Contrapunkt gehörig; theils ihrer technischen Structur nach, als Thema, einfache und zusammengesetzte Periode. Indem wir die rhythmische Gliederung innerhalb der Periodenbildungen vorläufig noch einer später folgenden Darstellung überlassen, wenden wir uns zur Betrachtung der Tonfolge im Allgemeinen, fassen deren Verhältniss zur Harmonie, einzelne Intervallenschritte und Elemente des Ausdruckes etwas näher ins Auge, und knüpfen über die ästhetische Bedeutung der Melodie nur soviel daran, wie der Untersuchungsgang gerade zulässt.

Es bedarf kaum der Erwähnung, dass die ersten musikalischen Gefühlsäusserungen überhaupt nur melodischer und rhythmischer, nicht harmonischer Natur gewesen sein können. Denn geraume Zeit verging, bevor das Vorhandensein der harmonischen Elemente in der Natur des Tones erkannt wurde. Die Griechen, zwar in der Tonbestimmung sehr weit vorgeschritten, konnten wegen Unbrauchbarkeit wichtiger Intervalle doch zu keiner über Octaven- und Quintenzusammenklänge hinausgehenden Harmonie gelangen, und im Abendland hatten der geistliche und weltliche Gesang bereits bestimmte Formen angenommen, lange bevor die ersten Versuche in Zusammenklängen gemacht wurden, oder gar an eine Harmonie in unserem Sinne zu denken war.

Doch kann der erste Ursprung der Melodie uns völlig gleichgültig sein, und wenn ein Schriftsteller des vorigen Jahrhunderts allen Ernstes über den Rückschritt der Künste durch Adams Sündenfall klagt, so ist das kaum weniger komisch, als wenn noch heutzutage ein bekannter Naturforscher im Pfeifen der Vögel die erste Quelle des menschlichen Gesanges erblickt, und das Vorherrschen des Molltones in Volksweisen aus dem, doch von ihm erst entdeckten Gmoll des Vogelgezwitschers herleitet.

Nicht viel weiter her ist der Versuch, die Kunstmelodie aus dem Tonfall der menschlichen Sprache zu construiren. Wenngleich nicht in Abrede zu stellen ist, dass die Sprache in leidenschaftlich erregten Momenten allerdings eine gewisse Modulation annimmt, so ist von da bis zur Intervallenbestimmung und wiederum bis zur kunstgemässen Melodiebildung noch sehr weit hin. Kaum die ersten Versuche tonlicher Empfindungsäusserung sind vom Tonfall der Sprache herleitbar — um so viel weniger ist man

Sprachtonfall

also genöthigt, einer völlig entwickelten, ihr eigenes Ausdrucksmaterial völlig frei beherrschenden Kunst ein so naturalistisches Hülfsmittel anzubieten. Uebrigens soll die Musik, wie später noch deutlicher sich zeigen wird, auch in Verbindung mit Text und bei selbstverständlich streng beobachteter Declamation und Inhaltscharacteristik stets unmittelbarer Gefühlsausdruck sein, und nicht bloss nüchternes Experiment mit dem an sich völlig unkünstlerischen Sprachtongang. Die Frage nach dem Verhältniss des Wortes zum Begriff — ob beide naturgemäss sich decken, oder jenes nur etwas durch Uebereinkommen Festgestelltes ist — kommt hier auch in Betracht. Es giebt allerdings Worte, welche etwas dem Begriff des Gegenstandes für den sie stehen, Analoges in Klang und Structur haben, ihn mithin nicht allein unserer Vernunft, sondern auch dem Gefühl direct vermitteln. Doch sind deren verhältnissmässig nur wenige, und die meisten durch eine Art Uebereinkunft angenommen, wie die Verschiedenheit der Sprachen beweist. Der Ton aber ist unter allen Umständen, wie erwähnt, unmittelbare Aussprache eines erregten Seelenzustandes, und darin liegt nach der Gefühlsseite hin seine bedeutende Ueberlegenheit über die Sprache. Die Melodie ist also keineswegs genöthigt, ihren Tongang durch das einzelne Wort, oder durch den naturalistischen Tonfall einer leidenschaftlich erhobenen Sprache bestimmen zu lassen, sondern entnimmt ihn direct dem Gefühl selbst. Wennauch in einzelnen Formen des Tonausdruckes der Begriff und die Declamation überwiegen, wie im Recitativ, so entbehrt dieses eben darum der eigentlichen Melodie, hat nur melodische Tonfortschreitungen. Je mehr die Melodie selbständige Form gewinnt, desto freier wird sie vom rein declamatorischen Sprachtongang. Weitere Ausführung dieses Gegenstandes gehört in die Vocalmusik.

Die Melodie im allgemeinen Begriff als bloss melodische Tonfolge ist ein Element der höheren ästhetisch anschaulichen melodischen Form, und ihr erstes Haupterforderniss die Sangbarkeit.

Sangbarkeit

Sangbar im allgemeinen Sinne ist eine Tonfolge, wenn sie in so einfachen Intervallen fortschreitet, dass auch der nicht gerade kunstfertige Sänger sie leicht auffassen und ausführen, auch wohl vom Blatt singen, und ein eben nicht mehr geübter Hörer sie verstehen und allenfalls nachsingen oder wenigstens behalten kann. In dieser Weise sangbar sind die meisten unserer Kirchenlieder, Volksweisen u. a. m.; grösstentheils enthalten sie nur diatonische Tonfolgen und nehmen ihre weiteren Schritte nur durch die fasslichsten Intervalle von der Terz bis zur Sext, lassen die Septime schon sehr selten hören und vermeiden geradezu alle übermässigen und verminderten Tonverhältnisse.

Ebensowenig aber, wie man einer grossen Zahl dieser einfachen Gesänge Schönheit und machtvolle Wirkung abzusprechen berechtigt ist, kann man diese Art einfachster Anschaulichkeit zur endgültigen Bestimmung der Sangbarkeit einer Melodie überhaupt machen.

Dem entsprechend wäre sonst die diatonische Tonleiter die sangbarste Melodie; die ältere Lehre von der Melodiebildung des Contrapunktes fordert zwar diatonische Tonschritte soweit möglich, doch nur der Ruhe des Stimmenganges in der Polyphonie wegen, und nicht als ein für die freie Melodiebildung durchaus geltendes Gesetz.

Eine inhaltreiche und empfindungstiefe Tonfolge kann zugleich sehr leicht fasslich und anschaulich sein, umgekehrt aber auch eine Melodie aller Bedeutsamkeit entbehren, wenn sie nur leicht eingänglich und nichts weiter ist. Im letzteren Falle schwindet unser Interesse daran sehr schnell, indem wir einsehen, dass leichte Anschaulichkeit wohl ein Theil der Schönheit, aber noch lange nicht diese selbst in ihrem vollen Umfange ist.

Unter allen Umständen kann aber die Fertigkeit des Sängers nicht als Maassstab für die Sangbarkeit dienen; wir wären sonst genöthigt, einen grossen Theil der herrlichsten Melodien zu verwerfen, — Händel und namentlich Bach hätten häufig sehr unsangbar geschrieben, stünden also in diesem Punkt weit unter manchem Liederfabrikanten, dessen leicht fliessende und äusserlich eingängliche Erzeugnisse doch eben nichts weiter sind als Producte einer trivialen Empfindungsweise.

Auch die Instrumentalmusik beruht im letzten Grunde auf denselben Gesetzen reiner Vocalität, wie die Vocalmusik selbst. Dass unsere moderne Instrumental- und namentlich Klaviermusik hievon gänzlich sich wegwendet und, indem sie die überwiegend herrschende ist, den Sinn dafür zurückdrängt, ist nur zu beklagen. Nägeli's Ansicht, dass die Instrumentalmusik um so mehr ihren eigentlichen Character bewähre, je weiter sie in freien Sätzen, Sprüngen und dergl. von der Cantabilität sich entferne, war unverständig genug, um ihn zu der Aeusserung zu veranlassen, dass Mozart das aufregende, verwirrende Element der Instrumentalmusik und ein unreiner Instrumentalcomponist sei, der die Cantabilität mit dem freien instrumentalen Ideenspiel auf tausendfach bunte Art vermenge. Wir erblicken aber umgekehrt ein grosses Verdienst Mozart's um die Instrumentalmusik darin, dass er deren Cantabilität ausserordentlich entwickelte.

Sangbar im höheren Sinne wäre demnach eine Melodie, wenn sie — Einhaltung des natürlichen Wesens und der Grenzen der menschlichen oder instrumentalen Stimme vorausgesetzt — auf richtigen Harmoniefolgen begründet ist, und neben der anschaulichen Abrundung zugleich die Eindringlichkeit eines treffenden Ausdruckes für eine wahre innere Stimmung an sich trägt. Diese Sangbarkeit von innen heraus, welche als eine Wiedergabe eines richtig Empfundenen in ebenso richtiger und zutreffender Ausdrucksweise den Sänger und Hörer als etwas, das nur gerade so und nicht anders am besten gestaltet sein kann, sofort für sich einnimmt, ihn mit fortreisst — diese Sangbarkeit, welche auf der inneren Wahrheit und formalen Schönheit der Melodie zugleich begründet ist, — lässt sich nicht definiren, nur in den einzelnen Eigenschaften, welche der technischen Structur angehören, untersuchen.

Melodie und Harmonie

Keine Verbindung von nach einander oder gleichzeitig erklingenden Tönen kann ohne Melodie im weiteren Begriff sein, wenn sie überhaupt musikalische Tonfolge und nicht ein verwirrendes Durcheinander ist. In diesem Sinne ist selbst jede Akkordfolge innerlich melodisch bewegt in den Fortschreitungen ihrer einzelnen Stimmen. Umgekehrt gelten aber die Grundgesetze des Zusammenklanges auch der Tonfolge. Denn Melodie und Harmonie durchdringen sich so innig, dass völlige Unverständlichkeit der ersteren auch jederzeit harmonischer Klarheit entbehren muss, und andererseits Verbindungen von Akkorden, welche in keiner Beziehung zu einander stehen, auch nur melodisch verworren sein können. Zwar kann eine Melodie ohne jede harmonische Begleitung, rein durch sich allein die machtvollste Wirkung hervorbringen — darum ist sie aber doch nicht ohne Harmoniegehalt; wenngleich nicht ausgesprochen, ruht dieser doch in ihren Tonschritten und wirkt verborgen mit.

Es braucht aber einem jeden Melodieton noch keineswegs ein selbständiger Akkord anzugehören; in einzelnen Gesängen — so z. B. im Choral — ist das wohl der Fall, ein jeder Melodieton hat hier mit wenigen Ausnahmen seine eigene harmonische Unterlage; diese wechselt also beständig mit jedem Fortschritt der Melodie, — womit nicht gesagt ist, dass zu einem länger angehaltenen oder mehrmals wiederholten Melodieton nicht verschiedene Akkorde gesetzt werden dürften, oder umgekehrt eine und dieselbe Harmonie nicht für verschiedene Noten der Melodie gelten könnte. Doch bleibt die Melodie stets harmonieeigener Bestandtheil ihrer Akkordunterlage. Im Allgemeinen jedoch und namentlich in melodisch reich ausgestatteten Tonfolgen schliessen harmoniefremde, durchgehende, überleitende und umkleidende Töne den harmonieeigenen sich an. Doch stehen auch diese immer in gewissen Beziehungen zur Akkordgrundlage, und über das Wesen dieser nachschlagenden, durchgehenden, vorgehaltenen und Wechselnoten wird die Harmonielehre näheren Aufschluss geben. Einstweilen betrachten wir die gebräuchlichsten Tonschritte und Tonfolgen in Bezug auf ihre mehr oder minder bequeme Ausführbarkeit im Gesange und ihre Characteristik.

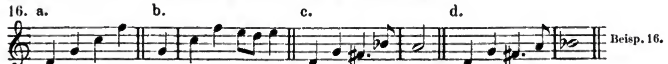
Melodieschritte

Es wird uns sogleich ins Auge fallen, dass an sich leicht fassliche und melodische Tonverhältnisse in unmittelbarer Aufeinanderfolge oder überhaupt in unzweckmässiger Verbindung steif, unbequem und unmelodisch werden können.

Octav und Quint
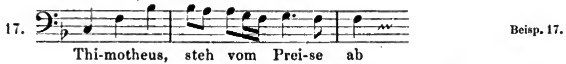
Die vollkommenen Consonanzen Octav und Quint kann der ungeübteste Sänger treffen; beide sind aber wenig melodisch. Folgen von Octaven und Quinten vermeidet die Melodie wegen der darin liegenden Leere und Unbiegsamkeit, ausserdem gehören stufenweise Quinten unvermittelten Harmonien an. Der Instrumentalmusik dienen sogenannte gebrochene Octavgänge, namentlich im Solospiel, als virtuose Ausschmückung. Für den Gesang sind sie gute Intonations- und Gehörübungen.

Die reine Quart ist als umgekehrte Quint gleichfalls leicht fasslich; zwei oder mehrere in auf- oder absteigender Ordnung aufeinanderfolgende Quarten sind jedoch in vielen Fällen unsangbar. Quart
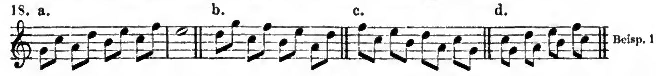


Beisp. 16.

Die 3 Quarten 16. a. sind völlig steif und unsangbar, denn eine beständige Dominantfortschreitung liegt ihnen zu Grunde. Die Quart *c—f* unter 16. b. ist gut, indem das Gehör sie als Septime von *g* verstehen kann. Die verminderte *fis — b* (16. c.) ist ebenfalls leicht fasslich und melodisch, weniger jedoch mit dazwischentretender Terz (unter d.). Ein Beispiel von besonders ausdrucksvollen Quartenfolgen ist das erste Thema des Schlusschores von Händel's »Alexanderfest« (Ausgabe der deutschen Händelgesellschaft Bd. XII):



Beisp. 17.
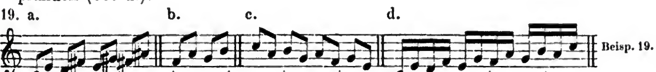
Stufenweis auf- und abwärtsgehende Quarten sind gut, wenn die Quart selbst steigt (18. a. b.); weniger wenn sie fällt (18. c. d.), doch kommen längere Quartenketten, ausser in Gesangübungen, nicht vor.



Beisp. 18.

Die grosse und kleine Terz und Sext gehören zu den sangbarsten Intervallen und sind überdiess der Tonartbestimmung vortheilhaft, da sie Dur und Moll unterscheiden. Terzen

Anders ist es jedoch mit ihren Folgen. Eine Kette von aufsteigenden grossen Terzen ist weder leicht ausführbar, noch wohlklingend (19. a.). Denn die Tonart wechselt beständig, und der Anfang und Endpunkt zweier grosser Terzen ergeben die übermässige Quart, den sogenannten Tritonus (19. b.), auf den wir im Weiteren noch zu sprechen kommen. Absteigend hat der Tritonus nichts Unangenehmes (19. c.); auch bei schneller aufsteigender Bewegung der diatonischen Tonleiter wird er nicht übel empfunden (19. d.).



Beisp. 19.

Folgen von kleinen Terzen sind gut, und die durch sie ausgedrückte Modulation wohl verständlich (20.):
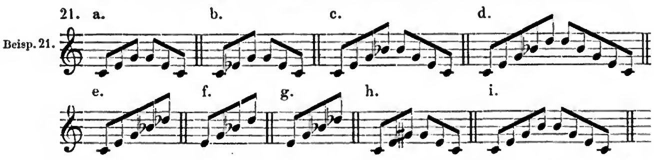


Beisp. 20.

Akkord-figuration

Uebereinandergesetzte Terzen sind in den meisten Mischungen von grossen und kleinen auf- und abwärts zwar leicht ausführbar, aber als auseinandergelegte — gebrochene — Akkorde nicht melodisch, gehören der sogenannten Akkordfiguration an und haben durchaus instrumentalen Character. Beispiel 21. a.—g. sind bequem, h. (übermässiger Dreiklang) und i (grosser Septimenakkord) abwärts unsangbar.

Beisp. 21.



Secund

Für diatonische Secundenfortschreitungen in Dur und Moll bedarf es keines Beispieles, denn viele schöne Melodien haben fast keine anderen Bestandtheile. Eine Folge von ganzen Tönen hingegen ist schwierig, und schon eine kleine Gehörprüfung:

Beisp. 22.



Ebenso werden andauernde Gänge in halben Tönen (chromatische Scala) namentlich im Gesange leicht missfällig. Kleine Septimen sind leicht, grosse schwierig zu singen, weil sie die nächst tiefer liegende Consonanz um einen ganzen Ton überschreiten und harmonisch sehr herbe dissoniren. Alle verminderten Intervalle ohne Ausnahme sind leicht zu treffen; die übermässigen hingegen schwieriger, wennauch keineswegs verwerflich. Eine die Sangbarkeit der Stimmführung betreffende Regel weist sie zwar zurück, doch mehr nur in Bezug auf Einfachheit des melodischen Ganges in mehrstimmigen Sätzen. Denn sie finden sich nicht selten in den besten Meisterwerken und sind, geschickt verwendet, durch ihre das natürliche reine Intervall um eine halbe Stufe überschreitende Spannweite characteristisch ausdrucksvoll.

Hülfs-noten

Wenig geübte Sänger erleichtern sich das Treffen schwerer Tonschritte, indem sie diejenen zu Grunde oder zunächst liegenden einfachen zu Hülfe nehmen. Wer z. B. die grosse Septime oder kleine None nicht im Gehör hat, kann sie leicht von der Octav, die übermässigen und verminderten Intervalle leicht von ihren reinen aus erreichen:

Beisp. 23.



Beim Fachmusiker lässt eine so gebildete Tonempfindung sich voraussetzen, dass er auch die schwierigsten Intervalle unbewusst, ohne viel mit dem Gehör zu messen, richtig ausführen kann. Doch auch dem Musik-

freund — gleichviel ob er singt oder nicht — ist diese ohnehin nicht schwer zu erlangende Fertigkeit von grossem Nutzen für die Ausbildung seines Gehörs und die Aneignung des Vermögens, ein Musikstück ohne Beihülfe des Instrumentes verstehen zu können.

Wie jeder Tonschritt einer Melodie an sich harmonisch verständlich sein muss — also entweder als Bestandtheil eines Akkordes, oder als harmoniefremde, durchgehende etc. Note — so muss die ganze Tonfolge auch in bestimmten Beziehungen zu einem Grundton stehen. Auch eine breiter entwickelte melodische Form, ein Lied, eine Arie, darf dieses Verhältniss zu einer bestimmten Haupttonart nicht aufgeben; wenngleich sie dieselbe zeitweilig verlässt, um in verwandte oder fremde Tonarten auszuweichen, so kehrt sie doch stets in den Hauptton zurück. Eine jede Folge von Tönen, welche diese Einheit der Tonart (Haupttonart in richtiger Verbindung mit ihren verwandten Nebentonarten) aufweist, ist wenn nicht mehr, so doch wenigstens harmonisch fasslich und natürlich. Der gewisse Grad von Naturschönheit, welcher schon der Scala eignet, liegt nicht allein in dem natürlich ebenmässigen Auf- und Absteigen ihrer Secundenfortschreitungen, sondern auch in der harmonischen Einheit. Denn jedes Intervall der Tonleiter ist Bestandtheil eines zum nächstfolgenden und vorangehenden sowie zum Grundton in nahen verwandtschaftlichen (leitereigenen) Beziehungen stehenden Akkordes. Nach einander erklingend ist der Secundenschritt melodisch verbunden und akkordlich vermittelt; zusammenklingend allerdings ausgeprägte Dissonanz (Vorhalt) als Bestandtheil zweier gegensätzlicher Akkorde (Tonika und Dominante). **Grundton**

Für die Erkennbarkeit der Tonart in der Melodie ist es nach einer alten Fugenregel wichtig, die *chordae essentiales* (wesentlichen Töne: Grundton, Terz und Quint), und namentlich die beiden ersten bald zu Anfang hören zu lassen. Denn bei nicht begleiteten Tonfolgen von geringem Ambitus kann sonst die Tonart leicht unentschieden bleiben, namentlich wenn sie vorzugsweise in der oberen Hälfte der Scala (von der Quint aufwärts) sich bewegen. In nachfolgender Melodie ist schwer festzustellen, ob die Tonart Cdur oder Gdur ist, sie lässt in beiden gleich gut (in *C* mit dem Plagalschluss) harmonisch sich behandeln: **Chordae essentiales**



Beisp. 24.

Es giebt keine Melodie ohne Rhythmus. Im vorigen Capitel haben wir gesehen, wie der Rhythmus an sich, auch ohne bedeutenden Tongehalt, characteristische Zeitbewegung in übersichtlicher Form ist. Diese Eigenschaft bringt er der Melodie zu und verleiht ihr durch mannigfache Zeitgliederung ihrer Tonfortschreitungen neben der formalen Anschaulichkeit declamatorische Belebung; — ohne Takt, Accentsystem,

Periodengliederung und Mannigfaltigkeit der Zeitfiguren würde die schönste Tonfolge undeutlich, folglich unbezeichnend sein. Mit dem rhythmischen Accent fallen jederzeit Intervalle zusammen, welche für den Tongang und Characterismus der Melodie — entweder als harmonische Noten, vorbereitete oder freie Dissonanzen, oder überhaupt als ausdrucksvolle Tonschritte — wesentlich sind, und mit dem rhythmischen Accent können auch diese melodischen Accente durch Syncopation, Rückung und dergl. verschoben werden. Bei der Verbindung mit Text fallen der rhythmische und melodische Accent auf das sprachlich betonte Wort oder dessen Stammsilbe.

Von den Tonschlüssen (Cadenzen) der Melodie wird weiter unten noch wiederholt die Rede sein. Hier genüge die Andeutung, dass nur am Ende einer Melodie ein förmlicher Schluss im Hauptton auftritt, alle im Verlauf vorkommende dagegen unvollkommene zu sein pflegen, weil der rhythmische und tonliche Fluss sonst gehemmt wird.

Innere Rhythmus

Uebersichtlichkeit der Intervallenschritte und der rhythmischen Gliederung sowie auch Toneinheit müssen jeder schönen Melodie nothwendig eigen sein, reichen aber allein noch nicht hin, um ihr Schönheit und Bedeutung zu verleihen. Denn ohne die Eindringlichkeit des wahren und treffenden Ausdruckes für eine ebenso wahre innere Stimmung ist die Schönheit einer Tonfolge doch nur eine formale. Das, wodurch eine Tonfolge oder grössere melodische Form uns nicht nur verständlich anspricht, sondern ganz besonders im Innersten ergreift, kann man ihren inneren Rhythmus nennen. Es ist das ganze System von Stetigkeit und Wechsel, Hebung und Senkung einer Seelenbewegung, welche durch die Melodie sich kundgiebt. Diess geschieht durch schritt- und sprungweisen, stetig oder wechselnd auf- oder abwärts sich wendenden Tonfall; durch mannigfache, oft von der strengen Symmetrie abweichende Gestaltung der Zeitfiguren, Periodengliederung und Cadenzen; durch gemessene oder lebhafte, gehemmte oder beschleunigte Gesammtbewegung, desgleichen auch durch dynamisch verschieden schattirte Arten des Vortrags.

Wie der einzelne musikalische Ton an sich schon das Gepräge einer inneren Bewegung trägt, so äussert sich eine Fülle leidenschaftlicher Erregungen im Gesange. Die Aeusserung des Seelenlebens durch Töne geschieht, wie erwähnt, unmittelbar; die Gegenstände der Tondarstellung, die Gefühle, werden nicht beschrieben oder geschildert, sondern gehen direct in die Kunstform ein, indem die Einbildungskraft sie in Tonbilder umwandelt. Wie es zugeht, dass das Gefühl den Ton so unmittelbar durchdringt, dass er ein Ausdruck wird für dessen leiseste, jeder sprachlichen Darstellung unzugänglich bleibende Regungen — lässt sich nicht sagen. Hier ist der Tondichter sich selbst ein Geheimniss. Wie im Rhythmus das innere Leben als ein Wechsel von Anregung und Abspannung in zeitlicher Form sich offenbart, so entsprechen in der Melodie, als dem

Tonbilde, Hebung und Senkung der Tonschritte dem Wellenschlag des bewegten Gemüths; stufenweis auf- und absteigende Töne sind ein Bild leidenschaftslos stetiger Steigerung oder Abspannung; Melodien, in denen bei gemessener Bewegung diatonische Tonschritte vorherrschen, können höchst kraftvoll, auch zart und anmuthig sein, — heftige Leidenschaft jedoch findet in ihnen keinen Ausdruck. Dicht gedrängte chromatische Tonfolgen kommen zu keiner lebensfrohen Aussprache; der Flug der Phantasie und des Gefühls ist in ihnen gehemmt; ihrem matten, gedrückten, auch unheimlichen Wesen liegt jeder frische Kraftausdruck fern. Den verminderten Intervallen mit ihrer gepressten Stimmung nähern sich die kleinen Terzen, Sexten und Septimen; direct entgegen steht ihnen die Anspannung übermässiger, und das frei schwingende Leben grosser und reiner diatonischer Tonschritte. Die Möglichkeit melodischer Bildungen ist unbegrenzt, weil der Quell des Gemüths nicht erschöpft werden kann. Die verschiedensten Zeitperioden und Schulen weltlicher und religiöser Kunst haben in ihren Melodien ausgesprochen, was ihr Innerstes bewegte; je nach dem eigenen Typus der Empfindungsweise haben in jeder Nation melodische Elemente sich concentrirt, welche den Deutschen vom Italiener und Franzosen fast noch bestimmter scheiden wie die Landesgrenzen. Einen deutlichen Begriff von der unendlichen Mannigfaltigkeit melodischer Gestaltung kann nur die Betrachtung der gesammten Tonkunst selbst geben.

Characteristik der Tonarten

In Betreff der eben angedeuteten Characteristik der Tonschritte braucht kaum erinnert zu werden, dass eine solche nur sehr im Allgemeinen zutreffen kann, also auch nur so aufzunehmen ist. Manche Musiker und Musikgelehrte sind aber noch viel weiter gegangen und haben eine characteristische Wahl der Tonart gefordert. Es wird zwar nicht die Melodie allein, sondern der Tonausdruck überhaupt davon betroffen, doch mögen hier einige Worte darüber gestattet sein.

Sofern diese characteristische Wahl der Tonart Dur und Moll im Allgemeinen betrifft, versteht sie sich von selbst. Es ist aber von den einzelnen Transpositionen beider Tonarten die Rede: C dur soll nicht nur relativ an Höhe und Tiefe von G- oder E dur verschieden sein, sondern auch an characteristischer Ausdrucksfähigkeit. Aus der Praxis grosser Tonmeister sind nun unendlich viele Beispiele aufzustellen, welche dem geradezu widersprechen. So drücken z. B. im Don Juan Zerline ihre Schmeicheleien, Donna Anna ihre beruhigenden Liebesworte (»Ueber Alles bleibst du theuer«) und Leporello seinen Gespensterschrecken in F dur aus. Doch haben auch feinfühlende Tonkünstler der speciellen Bedeutung der abgeleiteten Tonarten eifrig das Wort geredet, und in der That wird ein jeder Componist durch ein unbestimmtes Gefühl veranlasst, für dieses oder jenes Tonstück nicht etwa C moll, sondern D moll, nicht F-, sondern As dur zu wählen. Ein Grund dafür lässt sich nicht angeben; möglicherweise hängt er noch mit einem Nachklang der alten Kirchentöne zusammen, oder beruht auf einer gewissen Täuschung, indem das Ohr einmal die Tonart

Cdur als Ausdruck des Einfachen und Kraftvollen aufgenommen hat und festhält, und nun mit den immer weiter von der Normaltonart in die Kreuze und Been sich entfernenden Tönen auch immer weiter von der einfachen Klangfärbung abweichende Vorstellungen verbindet. Höhere und tiefere Tonlage der Melodie oder des Tonsatzes sind allerdings von Einfluss auf die Gesammtwirkung des Klanges, weiter jedoch erstreckt die Unterscheidung sich nicht. Die Theorie erklärt die ganze Sache für müssiges Phantasiespiel, indem durch Eintheilung der Octav in zwölf unter sich gleiche Theile alle gleichartigen Intervalle, folglich auch alle Ableitungen der beiden Tonarten einander völlig gleich an Toninhalt geworden sind. Die Kirchentöne hatten durch gewisse harmonische Beziehungen allerdings unterscheidende Merkmale, ausserdem war die Tonbestimmung eine andere — die angeblichen Charactere unserer heutigen Tonarten haben jedoch auch geistreichen Köpfen Veranlassung zu Erklärungen gegeben, von denen man nicht allemal weiss, ob sie ernst gemeint oder Mystificationen sein sollen. Um so mehr, da sie oft auf's Komischste sich widersprechen. So sagt C. G. Krause in seinem vortrefflichen Buch von der musikalischen Poesie (Berlin 1752): »Es können manche Menschen gewisse Töne nicht wohl leiden, und umgekehrt weiss ich einige, die den Ton Edur allen anderen vorziehen. Das Verhältniss, in welchem bei diesem Ton die Bewegung der Luft und der Saiten steht, muss mit der natürlichen Spannung ihrer Nerven im Ohr eine vollkommene Uebereinstimmung haben.« Mattheson giebt im »Neueröffneten Orchester« (1713, S. 232 ff.) eine ausführliche Schilderung der Tonarten, nach welcher u. A. Edur eine verzweiflungsvolle ganz tödtliche Traurigkeit unvergleichlich wohl ausdrückt, und für extrem verliebte, hülfs- und hoffnungslose Sachen am bequemsten ist. — Schubart (1806) hingegen findet in derselben Tonart lautes Aufjauchzen, lachende Freude, aber noch nicht ganzen, vollen Genuss. Gmoll blickt Mattheson mit ungemeiner Anmuth, Gefälligkeit und Heiterkeit an — Schubart dagegen mit Unbehaglichkeit, Missvergnügen, Zerren an einem verunglückten Plan, mißmuthigem Nagen am Gebiss, Groll und Unlust. Fmoll ist bei ihm Leichenklage, Jammergekrächz; Gespenster würden in Esmoll am liebsten sich aussprechen; D♭dur schielt, G♯moll seufzt seine Jammerklage im Doppelkreuz hin. Den Gipfel des Komischen zu ersteigen blieb Schilling (Aesthetik der Tonkunst) in einer der wenigen nicht aus dem Schubart genommenen Stellen vorbehalten, indem Cmoll ihm »als die geeignetste Tonart zum vollendetsten Ausdruck eines bestimmten höheren Gefühls« erscheint.

Stellung der Melodie

Die Stellung der Melodie (im engeren Sinne) ist in grossen Tonsätzen eine andere wie in kurzen. Kleinere Tonstücke können wohl durchaus oder doch überwiegend melodischer Natur sein, grösser ausgeführte hingegen niemals aus beständig fortfliessender, rein für sich selbst characteristischer Melodie bestehen. Ein in diesem Sinne rein melodiöser Symphonie- oder Sonatensatz würde mög-

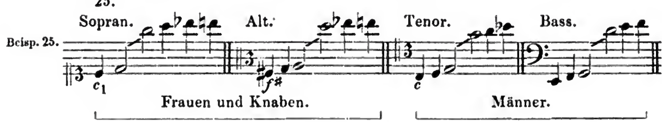
licherweise zwar gefällig, aber kraftlos glatt und monoton sein. Deshalb müssen überwiegend melodische Perioden und Gruppen ihre richtige Beleuchtung durch Gegensätze von überwiegend harmonischer und rhythmischer Natur finden. Doch auch da, wo die Melodie als geschlossene Form ganz zurücktritt und Rhythmus und Harmonie das Uebergewicht gewinnen, hört sie doch als melodische Tonfolge im weiteren Begriff selten ganz auf. Der Vocalsatz, schon durch sein Tonmaterial melodischer Natur, kann länger andauernd wie die Instrumentalmusik fortlaufende Melodie sein, indem hier das Gefühl im Text eine feste Grundlage hat und weniger abwechselnder und mannigfacher Ausdrucksmittel bedarf, um verständlich zu werden. Dennoch sind in allen grösseren, auch streng auf melodiöser Polyphonie und Einhaltung der reinen Vocalität beruhenden Gesangformen stets Perioden enthalten, in denen die fortfliessenden Hauptmelodien in ihre Bestandtheile zersetzt (thematisch verarbeitet), an verschiedene Stimmen vertheilt, durch Nebengedanken oder bei Begleitung von Instrumenten durch Zwischenspiele abgelöst werden, also nicht ununterbrochen fortwirken.

Der Umfang einer Melodie lässt sich endlich durch kein Gesetz bestimmen; höchstens ist anzudeuten, dass eine Empfindung, deren Wellenschlag nicht hoch geht und nur in engeren Tonschritten sich hebt und senkt, auch mit engeren Tonkreisen sich begnügt, lebhaftere oder heftig leidenschaftliche Erregtheit dagegen einen weiteren Spielraum fordert. Aeusserliche Tongrenzen sind der Melodie durch den Umfang der menschlichen oder instrumentalen Stimme, denen sie zuertheilt ist, gezogen.
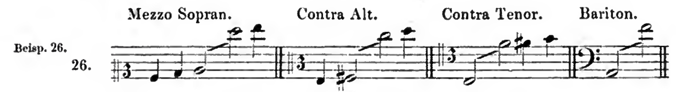
Abhandlungen über die Melodie: Christ. Nichelmann (die Melodie nach ihrem Wesen sowohl als ihren Eigenschaften), Danzig 1755. — Ernst Gottlieb Baron (Abriss einer Abhandlung von der Melodie), Berlin 1756. — Ein guter Aufsatz in Sulzer's »Theorie der schönen Künste«. — Ausserdem in den Compositionslehren von Reicha (Bd. II.); Sechter (Bd. II.); A. B. Marx u. a. m. In früherer Zeit hat man viel darüber gestritten, ob der Melodie oder der Harmonie der Vorrang zukäme. Namentlich haben die Franzosen gern mit solchen fruchtlosen Dingen sich abgegeben. Eine Schrift von P. Estevé (Problème, si l'expression etc., 1755) giebt der Harmonie den Vorzug; in seiner »Esprit des beaux arts« (1753) erklärt er jedoch, dass die Harmonie der Neueren nur eine Tochter der Kunst, die Melodie aber eine Tochter der Natur sei. Rousseau verurtheilt die Harmonie vollständig (im Dictionnaire de Musique, S. 259), erklärt sie mit vielem Bombast für eine gothische und barbarische Erfindung (Artikel Harmonie).

Indem der Gesang Grundlage aller Melodie und Musik überhaupt ist, und die nachfolgenden Darstellungen der Harmonie und des Contrapunktes von der Natur des Gesanges hauptsächlich ausgehen, möge hier die Eintheilung der menschlichen Stimme, wie die Natur je nach den Geschlechts- und Altersunterschieden sie ergiebt, sich anschliessen.

Der Umfang ihrer verschiedenen Lagen ist folgender:

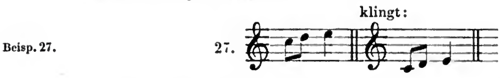


Jede dieser 4 Hauptgattungen hat noch eine hinsichts der Klangfarbe und des Umfanges um einige Töne von ihr abweichende Unterart bei sich:



Den Bass notirt man im *F* Schlüssel, alle übrigen Stimmen meist im Violinschlüssel; unvortheilhafterweise auch den Tenor, der alsdann um eine Octav tiefer klingt, wie geschrieben steht:

Beisp. 27.



Durchaus feste Grenzen der einzelnen Stimmlagen lassen sich nicht angeben. Die hier bezeichneten betreffen den Chorgesang, und im Sopran und Alt speciell Frauenstimmen; Knabenstimmen haben geringeren Umfang nach der Höhe hin, oder wenn wie in seltenen Fällen auch denselben, so doch gemeinhin schneidende und scharfe Klangfarbe. In dem Raum zwischen den beiden halben Noten bewegt sich eine jede der Chorstimmgattungen mit Leichtigkeit, die durch Viertelnoten bezeichneten Tonstufen unter und über jenen müssen mit Vorsicht gebraucht werden. So sind z. B. b_2 und h_2, auch schon a_2, im Sopran bereits gewagt und nur in sorgfältiger Einführung verwendbar. Freies Einsetzen, langes Aushalten und andauernde Bewegung in den höchsten Lagen sind schon wegen der Unsicherheit nicht anzurathen, ausserdem wird aber die Textaussprache unmöglich, die Stimme giebt nur Laute, wird unbiegsam und nimmt instrumentalen Character an. Die älteren Vocalcomponisten haben diese äussersten Endpunkte der Chorstimmen gar nicht, und die späteren Meister nur höchst selten und dann sehr vorsichtig in Gebrauch genommen (bei Bach z. B. kommt das b_2 für Sopran überhaupt nur einigemale vor), — abgesehen davon, dass die Stimmung seit hundert Jahren erheblich in die Höhe gegangen ist. Die alten Tonmeister wussten sehr gut, dass das Emporschrauben der menschlichen Stimme bis in die höchsten Lagen weder dem Wesen des Gesanges, noch der Würde ihrer meist idealen Stoffe entspricht. Denn sie wird zum Mechanismus und keines seelenvollen Ausdruckes mehr fähig. Ueberdiess rächen sich solche äusserste

Wagnisse, von denen unter anderen Beethoven's gewaltige D dur Messe nicht frei ist, nicht etwa durch Wirkungslosigkeit, sondern falls der Chor nicht ganz vortrefflich ist, durch ohr- und herzzerreissenden Effect. Seit der Vocalsatz, im Niedergang begriffen, seinen Ausdruck von der Instrumentalmusik entlehnt, statt umgekehrt jene im Zaum zu halten, ist man auch rücksichtsloser gegen die Natur der menschlichen Stimme geworden.

Der Sologesang erweitert den bezeichneten Umfang im Allgemeinen zwar nicht bedeutend, doch sind Fälle, in denen individuelle Begabung diese Grenzen weit zu überschreiten vermochte, nicht gar vereinzelt.

Weil indess nach mehrfachen Beobachtungen (vergl. Eyrel, Physiologie der menschlichen Tonbildung) die Stimmen im frühesten Kindesalter noch viel höher sind, dürften auch sehr hohe Stimmen bei Erwachsenen noch häufiger sich offenbaren, wenn sie nur beobachtet oder rechtzeitig ausgebildet würden.

Einige gute Schriften über Physiologie der menschlichen Stimme sind im Ferneren: C. L. Merkel, »Anatomie und Physiologie des menschlichen Stimm- und Sprachorganes, nach eigenen Beobachtungen und Versuchen wissenschaftlich begründet« etc. Leipzig 1857. (Behandelt den Gegenstand mit sehr verdienstlicher, austragender Gründlichkeit und umfassendster Sachkenntniss.) — Johannes Müller, »Ueber die Compensation der physischen Kräfte am menschlichen Stimmorgan«. Berlin 1839. — Kudelka, »Analyse der Laute der menschlichen Stimme vom physikalisch-physiologischen Standpunkt« (populär). Linz 1856.

V. Harmonie.

Die Lehre von der Harmonie beschäftigt sich mit der

1. Akkordbildung,
2. Verbindung von Akkorden,
3. melodischen Bewegung in einer Akkordfolge.

1. Akkordbildung.

Ein Akkord ist gleichzeitiges Erklingen mehrerer Töne.

Consonante — Consonirend ist er, wenn alle seine Intervalle unter sich consoniren;

Dissonante — dissonirend, wenn eins oder mehrere derselben zu einem oder mehreren der übrigen in dissonantem Verhältniss stehen.

Stammakkorde — Die Grundlage aller Akkordbildungen ist das Terzenverhältniss; unmittelbar darauf beruhen 2 Stammakkorde, ein consonirender: der Dreiklang, und ein dissonirender: der Septimenakkord. Auf diese lassen alle übrigen Akkordgestaltungen sich zurückführen.

Stammakkorde sind solche, deren Intervalle in directer Folge nach dem musikalischen Alphabet auf dem Liniensystem geordnet, terzenweis über einander liegen, und im Ferneren beliebig unter einander sich verlegen lassen, ohne dass mehr wie zwei derselben unmittelbar neben einander fallen. Demnach sind nur der Dreiklang und Septimenakkord Stammakkorde; Nonen-, Undecimen- und Terzdecimenakkord beruhen zwar gleichfalls auf dem Terzenbau, doch fallen ihre über die Septime hinausgehenden Intervalle, wenn sie eine Octav tiefer verlegt werden, so zwischen die Terzen, dass mehr wie zwei Töne neben einander liegen (die Dissonanz mit ihrer Auflösung zusammentrifft).

Beisp. 28.

Septimenakkord. Nonenakkord. Undecimenakkord.

28.

Stammakkorde sind daher nicht mehr wie reell vierstimmig.

Grundton — Der Ton, auf welchem der Terzenbau des Akkordes sich erhebt, heisst Grundton.

Der Dreiklang
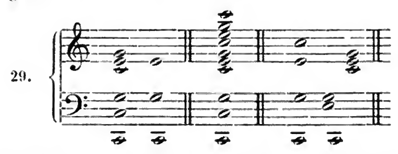
besteht aus 2 übereinanderliegenden Terzen. Ist von beiden Terzen eine gross, die andere klein, und liegt die grosse auf dem Grundton: $C-E-G$, so ist der Akkord ein grosser, harter oder Dur-Dreiklang. Durdreiklang
Liegt umgekehrt die kleine Terz auf dem Grundton: $E-G-H$, so ist der Akkord ein kleiner, weicher oder Moll-Dreiklang. Molldreiklang

Zwei grosse Terzen $C-E-G^{\sharp}$ (übermässige Quint) bilden den übermässigen Dreiklang; zwei kleine $H-D-F$ (verminderte Quint) den verminderten. Ist endlich die auf dem Grundton liegende Terz eine verminderte, die darüber sich befindende eine grosse: $C^{\sharp}-E^{\flat}-G$, so der Dreiklang ein doppeltverminderter. Ueberm. u. verm. Dreikl. doppelt-verm. Dreikl.

Der übermässige, verminderte und doppeltverminderte Dreiklang sind alterirte, d. h. aus chromatischer Veränderung der Grundharmonie entstandene Akkorde.

Dur- und Mollakkord hingegen liegen in der Natur des Tones (S. 10); jener ist in den Verhältnissen 1.3.5: $C-g-e_1$, dieser in 10.12.15: $e_2-g_2-h_2$ der natürlichen Tonleiter gegeben. Den Mollton als etwa künstlich vom Durton abgeleitet anzusehen, ist also kein Grund vorhanden, und als Ausdrucksmittel musikalischer Empfindungen ist er ebenso ursprünglich wie diese Empfindungen selbst. Unzählige alte Volkslieder, in denen der Mollton durchaus vorherrscht, beweisen es. Der Grund des Klangunterschiedes zwischen Dur- und Mollakkord — weshalb jener kraftvoll, geschlossen und hell, dieser weich, schwermüthig und weniger entschieden klingt — ist nicht in natürlicher oder künstlicher Bildung, sondern in der verschiedenen Terzenlage zu suchen: der Durakkord hat die reinere und vollkommenere grosse Terz von einfacherem, der Mollakkord die unvollkommenere kleine Terz von zusammengesetzterem Verhältniss zur Basis.

Wegen Aehnlichkeit der Octav mit ihrem Grundton kann einem jeden Intervall eines Akkordes seine Octav oder Doppeloctav beigegeben — der Dreiklang auf diese Weise also vier-, fünf-, sechs- und mehrstimmig werden — ohne dass dadurch an seiner Natur als Dreiklang irgend etwas geändert wird:

29.  Beisp. 29.

Sind Akkorde nur aus Stufen einer bestimmten Tonart gebildet, so werden sie leitereigene Akkorde genannt; wenn sie hingegen unterscheidende Intervalle anderer Tonarten enthalten, so heissen sie leiter- Leitereigene Akkorde

fremde Akkorde. $D-F-A$, $E-G-H$, $D-F-A-C$ sind in Cdur leitereigen; $D-F^{\sharp}-A$, $E-G^{\sharp}-H$, $D-F^{\sharp}-A-C$ leiterfremd.

Hauptdreiklänge.

Dominantdreiklänge

Die Quintverwandtschaft der Tonarten ist S. 31 schon erwähnt und wird bei der Modulation noch näher berührt werden. Zur *Tonika* C gehört G als *Oberdominant*, F als *Unterdominant*: der Dreiklang auf der Tonika heisst der *Tonische*, der auf der Oberquint G: der *Oberdominant-* (oder Dominant-), und der auf der Unterquint F: der *Unterdominant-Dreiklang*.

Beisp. 30.

30.



Hauptdreiklänge

Melodisch vorgestellt wird die Tonart durch die *Tonleiter*, *harmonisch* durch diese drei *Hauptakkorde*, welche sämmtliche Stufen der Scala in sich fassen und deren natürliche harmonische Grundlage ausmachen. *In Dur sind alle drei Hauptakkorde grosse Dreiklänge.*

Nebendreiklänge.

Nebendreikl. in Dur

Auf jeder der übrigen Stufen lässt sich gleichfalls aus leitereigenen Intervallen ein leitereigener *Nebendreiklang* bilden, und zwar entstèht auf der II, III und VI ein *kleiner*, auf der VII ein *verminderter* Nebendreiklang:

Beisp. 31.

31.



in Moll

Die *Mollscala* enthält etwas zusammengesetztere Dreiklangsbildungen: der Dominantdreiklang ist hier wie dort ein *grosser*, und der VII⁻ ein *verminderter*. Abweichend von der Durtonart haben jedoch die III$^+$ einen *übermässigen*, die VI einen *grossen*, und in Folge der kleinen Sext der Tonleiter die IV einen *kleinen* und die II⁻ einen zweiten *verminderten* Dreiklang. Dass die Harmonie der Molltonart die in melodischem Interesse eingeführte Erhöhung der sechsten Stufe nicht duldet, ist schon erwähnt, und wird bei der Plagalcadenz noch deutlicher werden.

Stufenbezeichnung

Die Bezeichnung mit grossen und kleinen lateinischen Zahlen *betrifft den Akkord*, welcher auf der dadurch ausgedrückten Stufe der Scala liegt. Eine *grosse Zahl* bedeutet einen *grossen*, mit einem *Pluszeichen* (+) einen *übermässigen*; eine *kleine Zahl* einen *kleinen*, mit einem *Minus* (—) einen *verminderten Dreiklang*. Die Ziffer CVII⁻ heisst also: der in Cdur auf der siebenten Tonstufe leitereigene verminderte Dreiklang $H-D-F$. Es wird also mit der Art des Akkordes zugleich seine Beziehung zu derjenigen Tonart, in welcher er auftritt, angegeben. — Ausserdem bedeutet in ferneren Notenbeispielen ein grosser Buchstabe die Durtonart, ein kleiner die Molltonart: A ist Adur, a dagegen Amoll; aIII$^+$ also der in Amoll auf der dritten Tonstufe leitereigene übermässige Dreiklang $C-E-G^{\sharp}$.

Der Septimenakkord

entsteht durch Hinzufügung einer dritten Terz zum Dreiklang, oder durch Ineinanderschiebung zweier Dreiklänge, denen zwei Töne gemein sind: *C—E—G—H*; *C—E—G—B*; *C*♯*—E—G—B*. Gehören beide Dreiklänge der Tonart an, so ist der Septimenakkord leitereigen, wenn nicht — leiterfremd. *C—E—G—B* und *C*♯*—E—G—B* sind also in C dur leiterfremde Septimenakkorde, *C—E—G—H* ist ein leitereigener.

Aus jedem Dreiklang kann ein Septimenakkord gebildet werden. Der wichtigste von allen jedoch ist der

Haupt- oder Dominantseptimenakkord, Dominantseptimenakkord

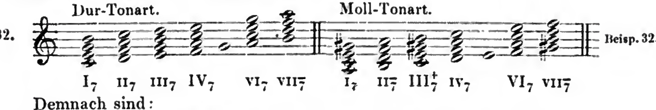
aus den ineinandergeschobenen Dreiklängen der V (*G—H—D*) und der VII^- (*H—D—F*) bestehend, also *G—H—D—F*. Dieser Hauptseptimenakkord — in Dur und Moll ein grosser Dreiklang mit kleiner Septime — gehört einzig und allein derjenigen Tonart an, deren fünfter Stufe er leitereigen ist. Der Akkord *G—H—D—F* zeigt also unzweifelhaft C dur oder C moll an — nicht *G*, denn in *G* ist kein *F*, sondern *F*♯ enthalten.

Die Wichtigkeit des Dominantseptimenakkordes als Leitakkord wird im Ferneren sich herausstellen.

Leitakkorde sind solche unvollkommene (dissonirende) Akkorde, welche bei regulärer Auflösung der Dissonanzen in einen vollkommenen Akkord überleiten. Demgemäss ist auch der VII^- ein Leitakkord der Tonart, und vertritt als solcher auch in manchen Fällen den Dominantseptimenakkord. Doch nicht im vollen Ganzschluss; dieser fordert den Dominantakkord, indem die Quint zum Begriffsabschluss einer Tonart nothwendig ist. Den Dominantseptimenakkord kann man sich auch aus dem Leitakkord VII^- (*H—D—F*) mit der als Grundton hinzugefügten Quint der Tonart (*G*, also *G—H—D—F*) entstanden denken. Leitakkorde

Nebenseptimenakkorde.

Auf allen übrigen Stufen der Dur- und Mollscala sind eben wie leitereigene Nebendreiklänge so auch leitereigene Nebenseptimenakkorde aus Intervallen der Scala zu errichten: Nebenseptimenakkorde



Demnach sind:

In Dur I_7 und IV_7, in Moll VI_7 grosse Dreiklänge mit grosser Septime.
» II_7, III_7, VI_7, » IV_7 kleine » » kleiner »
» VII^-_7, » II^-_7 verm. » » kleiner »

Ausserdem ist in Moll I_7 ein kleiner Dreikl. mit grosser Septime.
» III^+_7 » grosser » » grosser »
» VII^-_7 » verm. » » verm. »

Verm. Sept.-akkord

Dieser letzte Akkord VII^-_7 in Moll ($G^\sharp-H-D-F$), aus drei kleinen Terzen (oder zwei ineinandergeschobenen verminderten Dreiklängen) bestehend, heisst der verminderte Septimenakkord, und wird später bei der Modulation durch seine Fähigkeit, enharmonisch verschiedene Gestalt anzunehmen, specielle Bedeutung gewinnen.

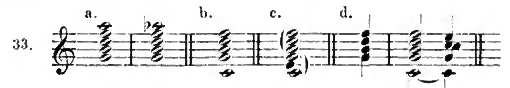
Fernere Akkordbildungen sind noch der

Nonen-, Undecimen- und Terzdecimenakkord.

Nonen-akkord

Der Nonenakkord (Beisp. 33 a.) entsteht aus Hinzufügung einer vierten, in Dur grossen, in Moll kleinen Terz zum Dominantseptimenakkord:

Beisp. 33.



Andere mögliche Nonenakkorde können als zufällige Akkordbildungen angesehen, und hier füglich übergangen werden.

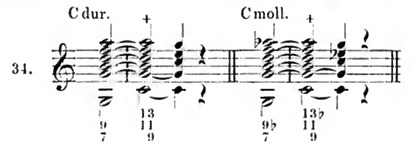
Undecimenakk.

Der Undecimenakkord (33 b.), in Dur und Moll desselben Grundtones gleich, ist wie der Nonenakkord ebenfalls nur fünf-, nicht sechsstimmig. Denn im letzten Falle wäre er nur eine zusammenhanglose Aneinanderfügung zweier unvermittelter Akkorde (*C–E–G* und *H–D–F*, Beisp. 33 c.). Seine Undecime *F* bedarf als verminderte Quint von *H* der Auflösung; diese soll in die Terz (*E*) desjenigen Akkordes erfolgen, welcher mit dem verminderten Dreiklang eben den Undecimenakkord bildet. Auflösung eines dissonanten Akkordes besteht aber darin, dass sein consonanter ihm folgt, nicht gleichzeitig mit ihm erklingt, wie doch im sechsstimmigen Undecimenakkord (33 c.) der Fall: die Consonanz *E* ist hier mit der Dissonanz *F*, als deren Auflösung sie erst nachher erfolgen soll, gleichzeitig vorhanden (in der unteren Octav). Die Octav des Grund- oder Basstones hingegen darf durch die None vorgehalten werden, wie ja auch im Nonenakkord geschieht (s. später auch die Vorhalte). Deshalb ist auch das *D* im Undecimenakkord (als None von *C*, 33 d.) ganz in der Ordnung. Meistentheils erweist sich der Undecimenakkord nur als Dominantseptimenakkord mit vorausgenommener Tonika (33 d.).

Terzdecimenakk.

Der Terzdecimenakkord ist endlich als ein in Dur grosser, in Moll kleiner Nonenakkord mit dazu angeschlagener Tonika, und gleich dem Undecimenakkord als Vorhaltsakkord anzusehen (Beisp. 34).

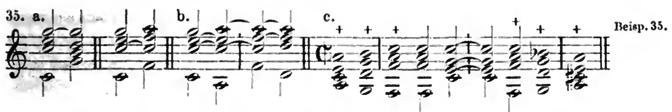
Beisp. 34.



Der Nonen-, Undecimen- und Terzdecimenakkord besitzen Leitungsfähigkeit, weil sie den verminderten Dreiklang der siebenten Stufe enthalten, sind aber, wie bereits erwähnt, keine Stammakkorde. Aeltere deutsche Theoretiker versuchten Umkehrungen des Nonenakkordes durch Hinweglassung des einen oder andern seiner dissonanten Intervalle zu erzielen. Doch ohne Erfolg, indem das Wesen des Akkordes hierdurch verletzt wird. In neuester Zeit hat man versucht, den Nonenakkord für einen Stammakkord zu erklären, ohne jedoch im besten Falle hierdurch etwas Anderes als Weitläufigkeiten erreicht zu haben. Er kann allerdings in breiter Lage das Ansehen einer Umkehrung gewinnen, ohne dass seine Dissonanz gar zu scharf und unverständlich wird, z. B. $H-D-G-F-A^{\flat}$. Wollte man diess als eine Umkehrung gelten lassen, so müsste es auch mit allen übrigen geschehen; denn ein Stammakkord verlangt, dass seine Intervalle in alle möglichen Lagen versetzt werden können, ohne dass mehr wie zwei derselben dicht neben einander zu liegen kommen, die Dissonanz also mit ihrer Auflösung zusammenfällt. Im Ferneren gäbe die Aufstellung von Umkehrungen höchstens einen Zuwachs an neuen verwickelten Namen, und wäre nichts weniger als eine Vereinfachung, während wir auf viel kürzerem Wege zu ganz demselben Resultat für die Setzkunst gelangen, wenn wir alle diese Akkordbildungen als sogenannte zufällige Akkorde ansehen. Jenes wäre ein Schritt zur älteren Generalbasslehre zurück, welche viele zufällige Akkordbildungen als selbständige hinstellte und in langathmigen Namen dafür sich gefiel, und ausserdem die ganze Lehre durch Aufstellung von Neben-Nonen-, Undecimen- und dergl. Akkorden noch mehr verdunkelte.

2. Akkordverbindung.

Akkorde können jederzeit auf einander folgen, wenn sie einen Ton — wie bei quinten- und quartenweisem Bassgange —, oder zwei Töne — wie bei terzen- und sextenweiser Bassfortschreitung — mit einander gemein haben (35 a. b.): Bindungston



Beisp. 35.

Es werden aber sehr oft auch Akkorde welche keinen gemeinsamen Ton haben, unmittelbar mit einander verbunden. Namentlich in älteren, heute in ihrer Art noch mustergiltigen Tonsätzen folgen häufig Akkorde ohne jede Rücksicht auf einen Bindeton (35 c.). Es ist in keiner Beziehung etwas dagegen einzuwenden, wenn sie in leitereigenen oder überhaupt verwandtschaftlichen Verhältnissen zu einander stehen und keine fehlerhaften Stimmfortschreitungen ergeben. Hingegen werden Akkorde, welche

ganz fremd und ohne jedes Verhältniss zur Tonart und ihrem Verwandtschaftskreis sich gegenüberstehen — z. B. C dur, C♯ dur, E moll, A♭ dur, — in einer richtigen und natürlichen Harmoniefolge niemals zu unmittelbarer Begegnung gezwungen werden.

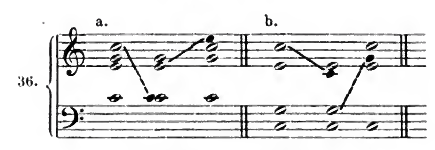
Verdoppelte Interv. Aus voranstehendem Beispiel geht schon hervor, dass bei vierstimmiger Verwendung des Dreiklanges ein Intervall verdoppelt werden muss. Jedes Intervall ist nach Umständen zur Verdoppelung geeignet, nur die grosse Septime der Tonart nicht, im Fall sie den Character des Leittons hat, — nämlich bei der Verbindung des V oder vii° mit dem I, als Terz des ersteren *G—**H**—D*, oder Grundton des letzteren ***H**—D—F* auftritt. In diesen Verbindungen der beiden Leitakkorde der Tonart mit dem Grundakkord liegt in dem siebenten Ton der Scala das Bestreben, in die Octav sich aufzulösen, seinen Tongang melodisch natürlich abzuschliessen. Da der Leitton seiner Neigung auch innerhalb der Harmonie nachgeht, gleichviel in welcher Stimme er auftritt, so würde durch seine Verdoppelung eine fehlerhafte Stimmenfortschreitung (Octavparallele) entstehen, worauf wir sogleich zu sprechen kommen.

Ebenso darf bei einfach vierstimmiger Behandlung des Septimenakkordes die Septime nicht verdoppelt werden, weil sie ihren natürlichen Gang eine Stufe abwärts nimmt, und ebenfalls Octavparallelen entstehen müssen, wenn es in mehreren Stimmen zugleich geschieht. In vielstimmigen Sätzen erleiden jedoch beide Regeln von der Verdoppelung des Leittons wie auch der Septime manche Ausnahmen. Eines der verdoppelten Intervalle muss alsdann eine andere Auflösung sich gefallen lassen.

Fehlende Interv. Häufig wird zum Zweck besserer Stimmführung ein Intervall des Akkordes fortgelassen, ein anderes dafür verdoppelt. Doch darf es kein für die Erkennbarkeit der Harmonie wesentlicher Bestandtheil sein.

So darf dem Dreiklang wohl die Quint, niemals aber die Terz fehlen, weil diese ihn als Dur- oder Mollakkord bestimmt. Ein Septimenakkord kann selbstverständlich nicht ohne Septime oder ohne Grundton sein, wenn auch ohne Quint, unter Umständen sogar ohne Terz. Der Nonenakkord *G—H—D—F—A♭* würde ohne Grundton ein verminderter Septimenakkord *H—D—F—A♭*, ohne None der Dominantseptimenakkord *G—H—D—F* sein — in beiden Fällen wäre sein Wesen umgewandelt, während er die Quint (*D*) nöthigenfalls aufgeben kann.

Enge und weite Lage In enger Lage des Akkordes liegen dessen Intervalle so dicht über einander, dass keines von ihnen um eine Octav tiefer oder höher gesetzt werden kann, ohne mit dem Bass oder Sopran zusammenzufallen oder ihn zu überschreiten (36 a.). Im entgegengesetzten Fall befindet sich der Akkord in weiter Lage (36 b.). Je nach Absicht des Tonsetzers kommen enge und weite Lage abwechselnd vor; jene hat im Vocalsatz concentrirtere und gedrängtere Klangwirkung, diese dagegen den Vorzug grösseren Tonumfanges, folglich freierer Stimmenbewegung.

36. 

Beisp. 36.

Die Bewegungsart
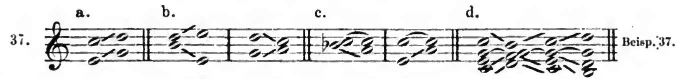
zweier oder mehrerer Stimmen innerhalb einer Akkordfolge ist dreifach verschieden: Stimmenbewegung

a. gleichlaufend: Parallelbewegung, motus rectus (37 a.),

b. auf einander zu oder von einander hinweg: Gegenbewegung, motus contrarius (37 b.),

c. eine Stimme ruhend, die andere fortschreitend: Seitenbewegung, motus obliquus (37 c.),

häufig kommen alle drei Bewegungsarten zugleich vor (37 d.).

37. 
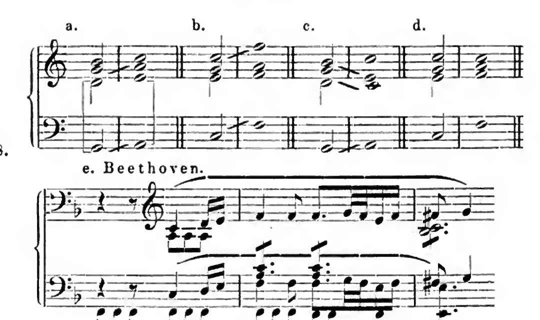
Beisp. 37.

Die Gegenbewegung ist die vorzüglichste, indem sie die melodische Unabhängigkeit der einzelnen Stimmen am sichersten bewahrt. Demnächst die Seitenbewegung. Durch Parallelbewegung wird das Stimmenverhältniss — als das einer begleitenden zur Hauptstimme — unfreier.

Der polyphone Satz vermeidet deshalb in Absicht auf reelle Stimmenmehrheit andauernde Parallelfortschreitungen in gleichen Stimmen. Schon anhaltende Parallelen unvollkommener Consonanzen sind ungern gesehen, Folgen von reinen Octaven (Primen) und Quinten in denselben Stimmen aber verboten. Octav- u. Quintfolgen.

Der Grund, weshalb Octavparallelen verworfen werden, bedarf nach Voranstehendem kaum einer Beleuchtung; er liegt vorzugsweise im Unbedeutenden, in der völligen Unselbständigkeit des Stimmenganges. Die dem polyphonen Satz wesentliche reelle Stimmenmehrheit wird aufgehoben, indem eine Stimme einer anderen in der reinsten und klangähnlichsten Consonanz sich anschliesst, statt ihren eigenen Weg zu nehmen (38 a. b.). Andererseits können Octavparallelen auch Fortschreitungen unvermittelter Akkorde vorstellen, und werden dann neben der Unselbständigkeit noch dadurch unangenehm, dass das Gehör sie als Grundton und Octav eben jener Akkorde auffasst. Entstehen sie in demselben Akkord, so beruht ihre schlechte Klangwirkung nur auf jenem ersten Grunde, der Unselbständigkeit. Ebendasselbe gilt von Fortschreitungen im Einklang.

Beisp. 38.



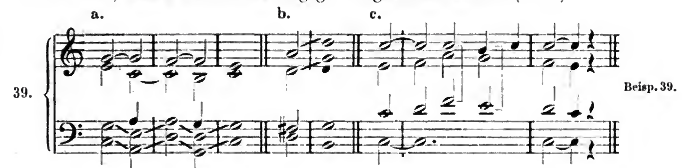
Unter 38 c. d. sind die Octavparallelen durch andere Bewegung vermieden. Wird im freien Satz von vorne herein auf Selbständigkeit der betreffenden Stimmen kein Anspruch gemacht, sondern ist Eine von ihnen Verdoppelung der Andern zum Zweck der Klangmischung oder Verstärkung, so bedarf es kaum der Erwähnung, dass hier von fehlerhaften Octavparallelen nicht die Rede sein kann (38 e.). Und ebensowenig, wenn alle oder mehrere Stimmen zu einem Unisono zusammentreten, oder in grossen vollstimmigen Chören die Bässe in Octavverdoppelungen einhergehen.

Folgen von reinen Quinten in denselben Stimmen sind namentlich bei stufenweisen Akkordfortschreitungen fehlerhaft.

Ein Akkord kann, wie erwähnt, unter Umständen seine Quint zwar entbehren, dennoch ist sie für die Dreiklangsbestimmung überhaupt wesentlich. Stufenweise Fortschreitung in Quinten ist Aneinanderreihung unvermittelter Dreiklänge. Die Quint *C—G* stellt den Dreiklang auf *C*, *D—A* den auf *D* vor; jeder dieser beiden Akkorde repräsentirt eine andere Tonart — ihre Folge, oder was dasselbe ist, die Folge ihrer Quinten, macht den Eindruck zweier Anfänge ohne Fortsetzung. Selbständigkeit der Stimmen hebt aber auch hier den Fehler auf. Die Quinten unter 38 a. zwischen Tenor und Bass sind bei c. durch Gegenbewegung vollständig umgangen.

Je näher verwandte Akkorde resp. Tonarten die Quinten repräsentiren, desto weniger übelklingend sind sie, namentlich in unteren oder mittleren Stimmen. In den beiden Oberstimmen oder zwischen Bass und Sopran wirkt die Klangleerheit einer Quintfolge stets unangenehm. Der Rest von Missklang, welcher den Quintfolgen unter 38 a. nach strengem Urtheil noch verbleiben möchte, liegt nicht in einer Ungesetzmässigkeit der Akkordfolge, sondern in der Steifheit der Tenorstimme. Diese nimmt, statt dem Bass nachzuspringen, besser

den klein angedeuteten selbständigeren Gang. Ebenso klingen die Quinten unter 39 b. nur leer, nicht harmonisch falsch. Entstehen endlich Quintparallelen durch Zusammentreffen melodischer Stimmendurchgänge, so sind sie nicht als unvermittelte harmonische Fortschreitungen anzusehen, mithin kann nichts dagegen eingewendet werden (39 c.):



Beisp. 39.
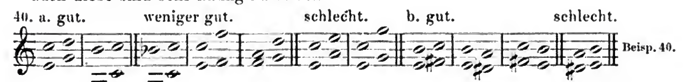
Verdeckte Quint- u. Octavparallelen

Octav- und Quintparallelen, welche in's Gehör fallen, ohne dem Auge in der Notenschrift als solche zu erscheinen, werden verdeckte genannt.

Es ist alsdann nur das zweite Glied des Intervallenpaares eine Quint oder Octav, das erste nicht. Unter Umständen können sie unangenehmer sein wie offene. Gebilligt werden sie schon von alten Theoretikern, wenn eine der beiden Stimmen schritt-, die andere sprungweise in die Quint oder Octav sich hineinbewegt (40 a.), namentlich wenn die untere springt, während die obere schrittweise geht.

Folgen von reinen und verm. Quinten

Ebenso sind Parallelen, welche durch eine reine und eine verminderte Quint gebildet werden, stets gutzuheissen, wenn die reine Quint der verminderten vorangeht, oder abwärtssteigend auf sie folgt — umgekehrt nicht, weil alsdann der natürlichen Neigung der verminderten Quint, abwärts sich aufzulösen, widersprochen wird (40 b.). Doch auch diese sind sehr häufig zu finden.



Beisp. 40.

Somit genug von diesem Gegenstande. Auch über diese Verbote und Zulassungen bleiben reines Gehör und gebildeter Geschmack stets die letzten Richter. Beide verletzen ebensowenig die natürliche Gesetzmässigkeit, wie sie auf Schritt und Tritt bei der Regel anfragen. Keine Regel aber ist seit alten Zeiten so streng und pedantisch bewacht wie das Octav- und Quintverbot, während manche andere geduldete Fortschreitungen unter Umständen nicht weniger herbe sind. Oft lassen sich fehlerhafte Parallelen durch Stimmenkreuzungen zwar für das Auge, aber nicht jederzeit auch zugleich für das Gehör vermeiden (Gehörquinten oder Octaven); ist der Satz für verschiedene Stimmen- oder Instrumentengattungen gedacht, so wird man sie in vielen Fällen nicht hören, bei gleicher Klangfarbe sind sie nicht jederzeit als hiedurch vermieden zu erachten. Doch wenn auch

diese Regeln immerhin sehr dehnbar sind, so sollte es einem Theoretiker der Gegenwart, welcher in einer kürzlich erschienenen Harmonielehre sich erbietet, im »wohltemperirten Klavier« eine hinreichende Anzahl wirklich unrichtiger Octaven nachzuweisen, doch schwer werden, hinlängliche Belege hiefür beizubringen.

Die frühesten Harmonieversuche, welche auf uns gekommen (das Organon des Hucbald und Guido), bestanden nur aus Quint-, Quart- und Octavparallelen, den ältesten Mixtur-Orgeln entsprechend, dürfen jedoch nicht etwa zur Rechtfertigung für diese Fortschreitungen dienen, da sie eben als erste Versuche kaum in Betracht gezogen werden können. Marchettus von Padua und Joannes de Muris stellten zuerst (im 14. Jahrhundert) das Quintverbot auf, es wurden Gesetze für eine reinere Fortschreitung und Verbindung der Akkorde gegeben, daneben aber auch wesentlich auf die Entfaltung der Melodie hingewirkt, durch Bereicherung der Tonfolgen mit stufenweise durchgehenden Dissonanzen. Doch hatte man vor Ende des 13. Jahrhunderts noch nicht gänzlich von Quint- und Octavfolgen sich losgesagt, von da an bis Dufay (100 Jahre später) verdrängte aber eine nach und nach gewähltere Stimmführung die fehlerhaften Fortschreitungen.

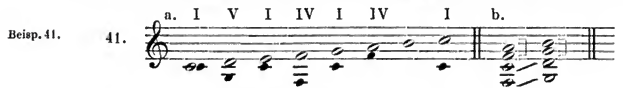
Harmonisirung der Tonleiter.

Aus allem Vorangegangenen ist nun schon ersichtlich, dass die leitereigenen Akkorde der Tonart in ihrer stufenweisen Folge (Beisp. 31.) zur harmonischen Unterlage der Tonleiter nicht dienen können, weil sie unvermittelt neben einander stehen, und fehlerhafte Fortschreitungen unvermeidlich sind.

Harmonisirung der Durscala

Da jedoch ein jedes Intervall eines Akkordes Terz, Quint oder Septime eines andern sein kann, findet sich, dass die Prime, Terz, Quint und Octav der Scala Bestandtheile des tonischen Dreiklanges sind, die Secund dem Dominant- und die Quart dem Unterdominantdreiklang angehören (41 a.):

Beisp. 41.
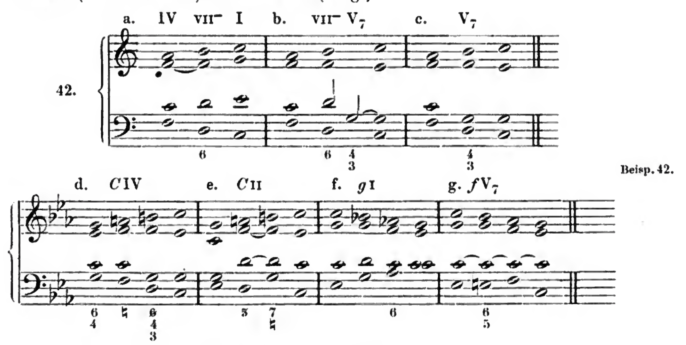


Die Octav erhält den I, weil der vollkommene Schluss einer Tonverbindung stets in der Tonika erfolgt, die Quint zieht den I ihrem eigenen Akkord ($G-H-D$) vor, weil jener besser mit dem voraufgehenden und folgenden IV sich verbindet.

Eine gewisse Schwierigkeit setzt die siebente Tonstufe der harmonischen Behandlung entgegen, indem der des vollkommenen Schlusses wegen geforderte V ohne Verbindung mit dem vorangehenden IV ist (41 b.). Neben den fehlerhaften Quinten der unteren Stimmen bilden die beiden oberen zwei grosse Terzen, den Tritonus, dessen früher (S. 73) schon erwähnter Missklang gleichfalls aus der Folge unvermittelter Akkorde sich erweist.

Diese Unbequemlichkeiten hebt nun der verminderte Dreiklang der VII⁻, $H-D-F$, entweder allein (42 a.), oder noch vortheilhafter mit nachschlagender (42 b.) oder gleichzeitig eintretender Quint der Tonart (42 c.), woraus dann nichts anderes als der Dominantseptimenakkord entsteht.

Dass bei der aufsteigenden Mollscala in melodischem Interesse die kleine Sext in die grosse umgewandelt, absteigend aber wieder zu ihrem harmonischen Recht gelangt, ist schon mehrfach erwähnt. Demnach ergiebt sich in der Cmoll-Scala aufwärts ein Fdur- (42 d.) oder Dmoll-Akkord (42 e.) als Harmonie für die Sext; abwärts ein Gmoll-Akkord für die Septime (42 f.), wenn man in den Ton A^b (F moll-Akkord) nicht durch Modulation ($C-E-G-B$) eintreten will (42 g.): Mollscala
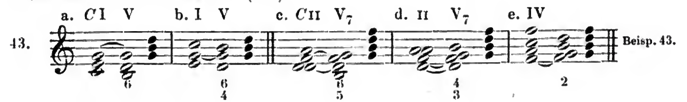


Beisp. 42.

Umkehrung der Akkorde.

In voranstehendem Beispiel haben nun die Leitakkorde eine von der bisherigen abweichenden Gestalt angenommen. Dem Dreiklang $H-D-F$ (42 a.) kann sein Grundton nicht auch zugleich als Basston dienen, weil er der Leitton ist und dieser nicht verdoppelt werden darf (S. 88). Wie hier bei den Leitakkorden so kann überhaupt in jeder Akkordverbindung der Grundton seine Stelle als tiefster (Bass-) Ton mit einem andern Intervall desselben Akkordes vertauschen, ohne dass an der Harmonie hiedurch etwas Weiteres wie deren äussere Gestalt geändert wird.

Wenn Akkorde einen gemeinsamen Ton haben, so bleibt dieser bei rein naturgemässer Fortschreitung in derselben Stimme liegen, während die anderen Stimmen in die zunächstliegenden Intervalle übergehen. Wenn diese Regel auch in unendlich vielen Fällen nicht eingehalten wird, so kann sie hier doch dienen, um die Umkehrung der Akkorde, also das Verfahren, an Stelle des Grundtons ein anderes Intervall des Akkordes in den Bass zu legen, leicht anschaulich zu machen (43.): Umkehrung der Akkorde



Beisp. 43.

Jeder zweite Akkord unter 42. ist stets *C*V oder V_7; bei a. und c. liegt jedoch seine Terz, bei b. und d. seine Quint, und bei e. seine Septime im Bass, während der Grundton Mittel- oder Oberstimme geworden ist.

Der Dreiklang ergiebt somit zwei, der Septimenakkord drei Umkehrungen:

des Dreiklanges

A. Umkehrungen des Dreiklangs.

1. Der Terz-Sext- oder abgekürzt Sext-Akkord ($^6_3$, 6); die Terz des Akkordes liegt im Bass, die Quint wird zur Terz, der Grundton zur Sext vom Bass aus: ***H****–D–G* (43 a.).
2. Der Quart-Sext-Akkord ($^6_4$); die Quint liegt im Bass, der Grundton wird Quart, die Terz wird Sext: ***D****–G–H* (43 b.).

des Septimenakkordes

B. Umkehrungen des Septimenakkordes.

1. Der Terz-Quint-Sext- oder abgekürzt Quint-Sext-Akkord $\left(\begin{smallmatrix}6\\5\\3\end{smallmatrix}, \begin{smallmatrix}6\\5\end{smallmatrix}\right)$; die Terz liegt im Bass: ***H****–D–F–G* (43 c.).
2. Der Terz-Quart-Sext- oder Terz-Quart-Akkord $\left(\begin{smallmatrix}6\\4\\3\end{smallmatrix}, \begin{smallmatrix}4\\3\end{smallmatrix}\right)$; die Quint liegt im Bass: ***D****–F–G–H* (43 d.). Und endlich
3. Der Secund-Quart-Sext- oder Secund-Akkord $\left(\begin{smallmatrix}6\\4\\2\end{smallmatrix}, 2\right)$; die Septime liegt im Bass: ***F****–G–H–D* (43 e.).

Wie dem Grundakkord, so darf auch dessen Umkehrungen im vierstimmigen Satz kein wesentliches Intervall fehlen, wenn sie harmonisch unzweideutig sein sollen; im zwei- und dreistimmigen Satz kann diese Bedingung natürlich nicht eingehalten werden, die Erkennbarkeit der einzelnen Akkorde hängt hier von ihrer Umgebung ab.

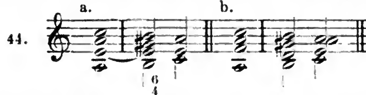
Vor Allem ist festzuhalten, dass die Intervalle umgekehrter Akkorde ihre harmonische Bedeutung beibehalten, wenn auch ihre Namen sich ändern. Der Cdur-Dreiklang bleibt in harmonischer Beziehung was er ist, auch in den Umkehrungen als Sext- oder Quartsextakkord. Der Grundton, Leitton oder die Septime bleiben ihrem Wesen nach Grundton, Leitton oder Septime, wenngleich sie in den Umkehrungen anders benannt werden.

Nun sind aber die Umkehrungen, wie vorhin der leichteren Anschauung wegen gezeigt wurde, keineswegs als etwa durch Liegenbleiben oder besondere Fortschreitung des Basses allein, nur zufällig entstandene Akkordbildungen zu betrachten. Wenn sie auch in vielen Fällen auf diese Weise sich bilden und einen sehr wichtigen Zweck erfüllen, indem sie den Bassgang biegsamer und melodischer machen, so sind sie doch selbständige und, wenngleich von ihrem Grundakkord abgeleitete, nicht zufällig entstandene Akkorde, und werden auch in vielen Fällen dem entsprechend als selbständige Akkorde verwendet.

Der Grundakkord, fest auf dem Grundton ruhend, hat die völlige Bestimmtheit und harmonische Vollkommenheit für sich und ist, vorausgesetzt dass er consonirt, einzig und allein geeignet, als voller Abschluss

eines Tonsatzes zu dienen, während eine Umkehrung niemals diesem Zweck entsprechen kann; nur der Sext- und Quintsextakkord werden öfter bei Theilschlüssen, welche eine weitere Folge voraussetzen, gebraucht. Der Sextakkord, auf der eigentlichen Terz des Grundakkordes beruhend, fordert eine Folge; beginnen kann er wohl ein Tonstück, aber nicht beschliessen. Die ehemalige Quint des Dreiklangs (also *g* in *C e g*) ist im Sextakkord zur Terz geworden, und als solche ist sie dem abgeleiteten Akkord unentbehrlich, wenngleich sie dem Stammakkord fehlen konnte. Zur Verdoppelung eignet sich im Sextakkord am besten die Sext (vom Basston aus) als eigentlicher Grundton (*e g C*), weil sie in den meisten Fällen am leichtesten auf verschiedene Weise fortschreiten kann. Nicht jederzeit zulässig ist die Verdoppelung des Basstones, weil er Terz des Grundakkordes ist, und als solche auch oft seine Rechte als Leitton (aufwärts zu gehen) beanspruchen wird. In anderen Fällen kann dessen Verdoppelung wiederum von Nutzen sein; diess ist nicht näher zu bestimmen, sondern hängt von der Art der Akkordverbindung ab. Stellung und Fortschreitung der oberen Intervalle der Umkehrungen werden natürlich stets durch die voraufgehenden und folgenden Akkorde bedingt.

Die zweite Umkehrung des Dreiklangs, der Quartsextakkord, auf der Quint des Grundakkordes. fordert nicht nur noch entschiedener eine Folge, sondern in den meisten Fällen auch eine Vorbereitung, indem seine Quart als Dissonanz anzusehen ist. Am häufigsten tritt er in der vervollständigten Ganzen Cadenz als Vorausnahme des tonischen Dreiklangs zum Dominantbass, und in diesem Falle fast immer vorbereitet auf. Ausserdem erscheint er häufig im stufenweisen Durchgange des Basses, und zwar ebenfalls mit vorbereiteter Quart (a.), kann dann aber meist durch den Sextakkord des vii^- ersetzt werden (b.):

44. 

Beisp. 44.

Den Basston verdoppelt man im Quartsextakkord am liebsten, weil er leicht einen zweifachen Fortschritt nehmen kann.

Von den Septimenakkordumkehrungen gilt dasselbe, ihre Intervalle behalten den gleichen Werth, welchen sie im Grundakkord haben. Die beim Secundenakkord im Bass liegende Septime nimmt ihre Auflösung ebenfalls eine halbe oder ganze Stufe abwärts:
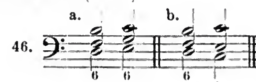
45. 

Beisp. 45.

Es möge hier gleich der Umkehrungen des verminderten Dreiklangs des vii^- in Dur und Moll (*Hdf*, $G^{\sharp}hd$) erwähnt werden. Am gebräuchlichsten ist er als Sextakkord, und seine Fortschreitung
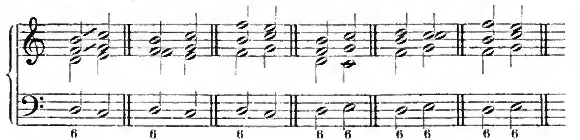
kann eine zweifache sein: aufwärts in den Sextakkord (46 a.), oder abwärts in den Grundakkord (46 b.):

Beisp. 46.



Die Intervalle eignen sich alle zur Verdoppelung, mit Ausnahme der Sext (*h*), wenn sie Leitton ist: am besten ist der Basston (*d*) dazu passend. In der dreistimmigen Lage 46 a. ist das *f*, ursprünglich die verminderte Quint des Grundakkordes, jetzt übermässige Unterquart vom Leitton (*f—h*), auch zu einem Fortschritt aufwärts berechtigt, welcher ihr im Grundakkord wegen entstehender Quintparallelen nicht gestattet ist. Man wird leicht verleitet, diesen Akkord VII⁻ seiner verminderten Quint und seiner Klangähnlichkeit mit dem Dominantseptimenakkord wegen, auch wie einen solchen mit abwärtsgehendem *f* auflösen zu wollen; doch ist diess nur nothwendig, wenn *f* als verminderte Quint über dem Leitton liegt.

Beisp. 47.



André und früher noch andere Theoretiker leiteten diesen Dreiklang nicht als dissonirenden, sondern als consonirenden Akkord aus den Verhältnissen 5. 6. 7. (*e g b*) der natürlichen Tonreihe her; doch ist über die natürliche Septime schon gesprochen worden, und wir betrachten diese, somit auch den verminderten Dreiklang als dissonirend.

Das System der Umkehrungen (Systema dei Rivolti) wurde zuerst von Rameau (1683—1764) auf ganze Akkorde im heute gebräuchlichen Sinn angewendet, als Grundlage des doppelten Contrapunktes war es jedoch bereits früher aufgestellt. Rameau legte den Durdreiklang (l'accord parfait du mode majeur) allen Akkordbildungen überhaupt zu Grunde, und leitete von ihm, das Terzenverhältniss weiter verfolgend, den Septimen-, Nonen- und mit Hülfe der Umkehrungen die eben besprochenen Umkehrungsakkorde ab. Die Umkehrungen des Nonenakkordes verwarf er, mit ihm auch andere Theoretiker, welche sie, wie erwähnt, vielfach versucht hatten. Und so auch unsere heutige, im Wesentlichen auf den Grundzügen des Rameau'schen Systems — die terzenweise Verbindung der Töne zu Akkorden, und die Ableitung neuer Akkordbildungen durch die Umkehrungen — beruhende Lehre. d'Alembert gab einen Auszug des Rameau'schen Systems: »Elemens de Musique theorique et practique suivant les principes de Mr. Rameau« (Lyon 1752), von Marpurg in's Deutsche übersetzt (Leipzig, 1757). Kirnberger's »Kunst des reinen Satzes« (Berlin und Königsberg 1774—79) liegen ebenfalls dessen wesentlichen Grundzüge unter. Manche seiner Annahmen in Bezug auf den Grundbass, die Vorhalte und Vorhaltsakkorde fanden in Marpurg (Versuch einer musikalischen Temperatur, nebst einem Anhang über den Rameau-Kirnberger'schen Grundbass, und vier Tabellen, Breslau 1776) einen entschiedenen Gegner. Ueberhaupt verdrängte dieser durch sein sogenanntes »eclectisches System«, aus verbesserten

Rameau'schen und eigenen Grundsätzen gebildet, die bis dahin gebräuchlichen Lehrbücher der Harmonie von Mattheson, Heinichen, Sorge u. A.
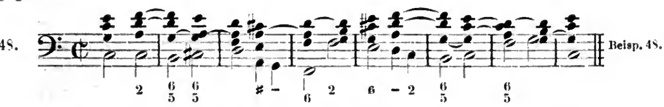
Hier möge nun einiges Nöthige über den

Generalbass General-bass

eingeschaltet werden.

Er ist nichts Anderes als eine mit gewissen Ziffern und chromatischen Zeichen versehene Bassstimme, welche den eine Musik auf einem harmonischen Instrument begleitenden Künstler in Stand setzt, den Gang der Harmonie zu erkennen, ohne die vollständige Partitur vor sich zu haben.

Folgender Generalbassstimme ist eine Auflösung in kleinen Noten beigegeben:

48. 

Beisp. 48.

Der leitereigene Dreiklang erhält im Allgemeinen keine Ziffer, wenn nicht besondere Umstände eine solche erfordern; ist diess der Fall, so wird er mit 3, $\substack{5\\3}$ oder $\substack{8\\5\\3}$ bezeichnet.
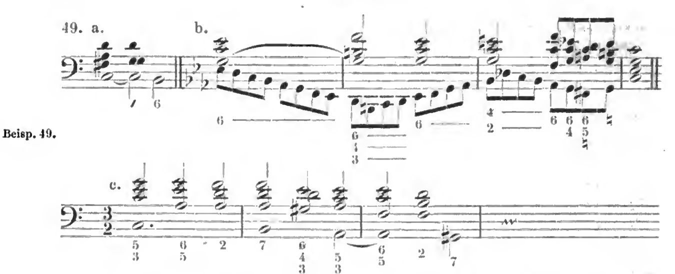
Der Sextakkord wird mit 6, der Quartsextakkord mit $\substack{6\\4}$,
» Septimenakkord » 7, » Quintsextakkord » $\substack{6\\5}$,
» Terzquartakkord » $\substack{4\\3}$, » Secundakkord » 2,
» Nonenakkord » 9 beziffert.

Alle übrigen den Akkorden zukommenden Intervallenzahlen werden ebenfalls nur auf besondere Veranlassung hinzugesetzt. So bei chromatischer Veränderung des betreffenden Tones.

Ein einzeln stehendes Versetzungszeichen (♯, ♭ oder ♮) betrifft stets die Terz (vom Bass). Neben einer Zahl (6♮, 5♯, 7♭ u. s. w.) gilt es dem durch die Zahl benannten Intervall; Erhöhung wird auch mit Durchstreichen der Ziffer angezeigt: 6̸ oder 5̸ = 6♯, 5♯.

Eine 0, oder tasto solo, bedeutet, dass die Harmonie pausiren, nur der Bass allein fortgehen soll; ein kurzer Strich von links nach rechts schräg aufwärts (/), dass zu der durch ihn bezeichneten Note die Bezifferung des folgenden Akkordes vorauszunehmen ist (49 a.). Bleibt dagegen die Harmonie liegen, während der Bass fortschreitet, so wird entweder nur die erste Note des Basses beziffert, oder noch ein gerader Querstrich (—) hinter die Ziffer gesetzt (49 b.). Hat eine Bassnote von längerer Dauer mehrere Ziffern neben einander, so wird dadurch angezeigt, dass mehrere und wieviel Akkorde zu ihr gehören (49 c.):

Beisp. 49.



Am Anfang von 49, c. ist zu Vermeidung eines möglichen Missverständnisses in Betreff des Eintrittes der Dreiklang bezeichnet.

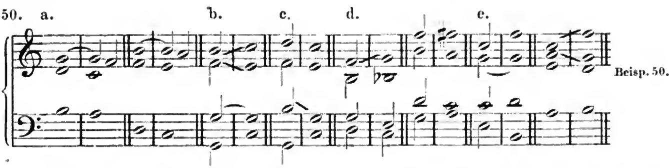
Einzelnes wird noch aus ferneren Beispielen sich ergeben. Vorläufig genüge das Gebotene für den Gebrauch, und um dem Leser anzuzeigen, dass man nicht mehr wie früher unter Generalbass die ganze Wissenschaft der Harmonie oder des Tonsatzes begreift, sondern eben nur diese Zeichenschrift. Dennoch knüpfte man nicht ohne Grund jene umfassende Bedeutung an den Namen, denn ein guter Generalbassspieler muss wenigstens ein fester Harmoniker und Tonsetzer sein. Die Melodieführung in den Begleitstimmen ist ihm ganz anheimgegeben — Andeutungen derselben durch nebeneinanderstehende Zahlen finden sich nur selten und bleiben unvollkommen. Schicht (Grundregeln der Harmonie, Leipzig 1812) schlug vor, die Ziffern so übereinanderzusetzen, wie die Intervalle in den Stimmen liegen sollen; doch werden dadurch Abkürzungen unmöglich. Einen etwas complicirten Musiksatz prima vista nach dem Generalbass gut zu begleiten, ist keineswegs eine der leichtesten Aufgaben. Die Praxis hat ihn gegenwärtig fast gänzlich aufgegeben und pflegt die Begleitung der Orgel oder des Clavieres stets auszuschreiben. Bei den meisten Werken bis Ende des vorigen Jahrhunderts befindet sich jedoch noch eine Generalbassstimme, gemeinhin Continuo genannt. Oft ist dieser Continuo jedoch nicht beziffert, sondern nur einfache Grundstimme. Es kann bei dieser Gelegenheit auch gleich bemerkt werden, dass dieses Wort noch eine speciellere Bedeutung hat, wenngleich diese erst in den Contrapunkt hineingehört. In manchen Gesangstücken, namentlich in Chören, findet man Ostinato einen Basso continuo oder Basso ostinato anderer Art, nämlich einen beständig sich wiederholenden melodischen Bassgang, der oft hinter einander wieder von vorne beginnt, sobald er zu Ende ist, mitunter auch wohl einige Zeit intermittirt. Ueber diesen Basso continuo führen die übrigen Stimmen beständig neue Contrapunkte aus, ergehen sich in immer neuen melodischen Wendungen und Figuren. Ein schönes Beispiel eines solchen ist der Einleitungschor zu Händel's »Susanne« (Deutsche Händelausgabe Bd. I).

Die erste Anwendung bezifferter Bässe kommt bereits gegen Ende des 16. Jahrhunderts vor. Der Erfinder ist nicht bekannt, Ludovico Viadana wurde bisher dafür gehalten; diese Meinung widerlegt jedoch Winterfeld in »Gabrieli und sein Zeitalter« Th. II. S. 59 ff., woselbst man Ausführlicheres über diesen Gegenstand erfahren kann.

Die Behandlung der Septime bei Verbindung von Dominant- und Nebenseptimenharmonien unter sich und mit anderen Akkorden ist gewissen Bedingungen unterworfen. Als harmonische Dissonanz fordert sie Vorbereitung und Auflösung.

Eine Dissonanz ist vorbereitet, wenn sie in derselben Stimme des vorangehenden Akkordes als Consonanz gehört worden ist; ihre Auflösung erfolgt, indem sie eine Stufe abwärtsschreitend wiederum Consonanz wird (50 a.).

Verbindet sich der Dominantseptakkord mit dem Dreiklang der Tonika (ganze Cadenz), so geht die Septime naturgemäss eine halbe oder ganze Stufe abwärts in die grosse oder kleine Terz des tonischen Dreiklangs (50 b.). Dass der Leitton eine halbe Stufe aufwärts steigt, wurde schon erwähnt; unter Umständen weicht er jedoch von dieser natürlichen Auflösung ab, um eine Terz herunter (in die Quint des tonischen Dreiklangs) zu gehen (50 c.).



Beisp. 50.
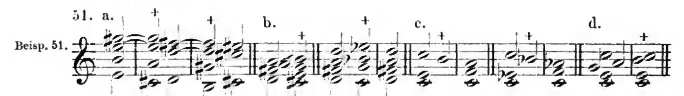
Höhere Stimmführungsrücksichten veranlassen nun aber in sehr vielen Fällen nicht nur ein freies, unvorbereitetes Eintreten der Dominantseptime, sondern auch eine unterbrochene oder aufwärtsgehende Auflösung — namentlich im freien Stil; der strenge, auf den Vocalsatz begründete, bindet sich fester an die natürlichen Fortschreitungsgesetze. Wenn der Dominantseptakkord nicht mit dem tonischen, sondern mit anderen, leiterfremden oder modulirenden Dreiklängen oder Septimenakkorden sich verbindet (Trugcadenzirung), so verliert nicht nur der Leitton seinen Character, sondern auch der Gang der Septime wird völlig frei (50 d.). Ebenso tritt (auch im strengen Vocalsatz) die Septime frei ein, wenn der Grundton liegt, oder sich ihr entgegen bewegt (50 e.); der Instrumentalsatz beachtet sehr häufig auch diese Regel nicht, sondern führt Grundton und Dominantseptime in jeder Richtung unvorbereitet ein. —

Freie Eintritte und Auflösungen d. Dominantseptime

Neben-septimen

Weit strenger fordern die Septimen in Nebenseptimenakkorden Vorbereitung und Auflösung; viele sind von scharfer Dissonanz (51 a.), und deshalb wird freier Eintritt nur gebilligt, wenn der Akkord an sich fasslich und gebräuchlich ist, z. B. $C^{\sharp}-E-G-H$, $C-Es-G-B$, — und zur Tonart in fasslichen Beziehungen steht (51 b.). Die aus der Octav heraustretende Nebenseptime ist eine der gewöhnlichsten durchgehenden Noten (51 c.), an die Octav herantretend jedoch verwerflich (51 d.). Die verminderte Septime tritt beliebig, frei oder vorbereitet ein.
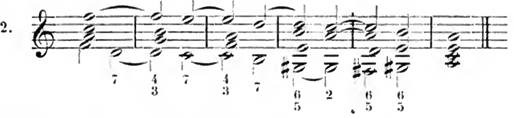
Beisp. 51.



Vorbereitung durch dissonirende Akkorde

Dissonirende Akkorde können durch dissonirende vorbereitet werden, Hauptseptimenakkorde durch Haupt- und Nebenseptimenakkorde und umgekehrt. Es genüge Beispiel 52.

Beisp. 52.



Alterirte Akkorde

Schliesslich kommen wir noch auf die

alterirten Akkorde
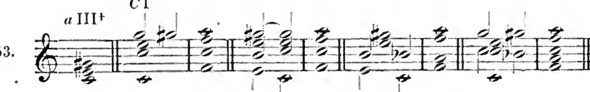
zurück. Sie entstehen, wie erwähnt, durch chromatische Veränderung einer Grundharmonie, und werden als abgeleitete Akkorde betrachtet.

Jeder Dreiklang oder Septimenakkord lässt sich chromatisch verändern. Die wichtigsten alterirten Akkordbildungen sind:

Ueberm. Dreiklang

1) Der übermässige Dreiklang $C-E-G^{\sharp}$, in Moll als III^{+}, häufiger jedoch in Dur gebraucht bei cadenzirender Bassfortschreitung, als Dreiklang I mit chromatisch erhöhter Quint; oft in Verbindung mit der Dominantseptime. Seine Umkehrungen sind alle brauchbar (Beisp. 53).

Beisp. 53.
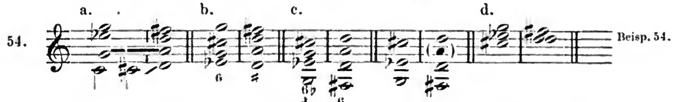


Doppelt verm. Dreiklang

2) Der doppeltverminderte Dreiklang, durch Erhöhung des Grundtones des IV in Moll entstanden (g IV: $C-E^{\flat}-G$, alterirt: $C^{\sharp}-E^{\flat}-G$), löst sich in der Regel in den Dominantakkord auf, wobei eine unschädliche Quintparallele entsteht (54 a.). Seine Lage als

Ueberm. Sextakk.

übermässiger Sextakkord ist noch häufiger wie der Grundakkord (54 b.),
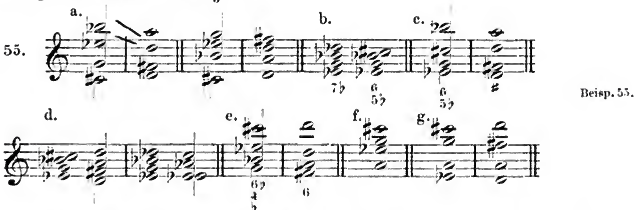
auch sein Quartsextakkord ist gut, weniger jedoch dreistimmig (54 c.). Das verminderte Intervall liegt besser getrennt wie dicht zusammen, namentlich wenn der Akkord, wie sehr oft, frei eintritt (54 d.).



Beisp. 54.

Doppelt-verm. Dreiklang mit Sept.

Ebenso häufig hat der doppeltverminderte Dreiklang die kleine Septime bei sich, in welchem Falle bei manchen Lagen der oberen Intervalle unschädliche Quintparallelen entstehen (55 a.). Sein übermässiger $\frac{6}{5}$, welcher in unserer Temperatur dem Dominantseptimenakkord ähnlich klingt, aber in Wirklichkeit von ihm verschieden ist, denn $E^{\flat} - C^{\sharp}$ ist übermässige Sext, $E^{\flat} - D^{\flat}$ kleine Septime (55 b.), giebt stets Quintparallelen (55 c.). Man findet diesen Akkord häufig unorthographisch geschrieben: $E^{\flat} - G - B - D^{\flat}$ statt $E^{\flat} - G - B - C^{\sharp}$. Beides sind aber verschiedene Akkorde, wie die Auflösung zeigt (55 d.). — Am gebräuchlichsten ist die 3te Lage des Akkordes, der $\frac{4}{3}$ (55 e.).



Beisp. 55.

Ueberm. Terz-quart-akkord

Wichtiger noch ist der dem eben erwähnten ganz ähnliche Akkord (55 f.) ursprünglich der II⁻ in Moll, jedoch mit chromatisch erhöhter Terz und kleiner Septime, also z. B. in gmoll: $A - C^{\sharp} - E^{\flat} - G$, entstanden aus $A - C - E^{\flat} - G$. Auch er verbindet sich mit dem Dominantakkord, und zwar am häufigsten als **übermässiger Terzquartakkord** (55 g.). Der doppeltverminderte Dreiklang mit kleiner Septime wird in diesen $\frac{4}{3}$ verwandelt, indem *b* nach *a* geht, wodurch alsdann die Quintparallelen vermieden werden.

Rhythmus, Melodie und Harmonie strömen in einem Tonstücke nicht in ununterbrochener Bewegung vorwärts, **sondern markiren nach einer mehr oder minder geregelten Anzahl von Takten gewisse, durch Inhalt und Tongang bedingte Theilungspunkte** (Abschnitte, Sätze, Perioden, Periodengruppen). Diess sind

die Cadenzen oder Schlussfälle,

mit deren Einrichtung nur in Beziehung auf die Harmonie (als harmonische Cadenzen) wir es hier vorläufig zu thun haben.

Die Cadenz gestaltet sich verschieden, jenachdem entweder nur ein leichter Einschnitt, ein periodischer Abschnitt oder ein wirklich vollkommener Abschluss stattfinden soll.

Demgemäss giebt es 4 Arten Cadenzen:

1. den Ganzschluss (authentische Cadenz, Cadenza authentica, ordinaria),
2. den Halbschluss (plagalische Cadenz, Cadenza plagalis),
3. den Trugschluss (Cadenza d'inganno), und
4. den Orgelpunkt (punctus organicus).

Ganzschluss

Der Ganzschluss,

die Ganze Cadenz, ist die Auflösung des Dominant- oder Dominantseptimenakkordes in den tonischen Dreiklang; die Formel also V—I oder V_7—I. Der tonische Dreiklang fällt auf den rhythmischen Hauptaccent des Taktes.

vollkommen unvollkommen

Vollkommen ist der Ganzschluss, wenn die Melodie mit der Octav der Tonika schliesst (56 a.); unvollkommen hingegen, wenn der Melodieabschluss in einem anderen Intervall des Akkordes erfolgt (56 b.):

56. a. b.
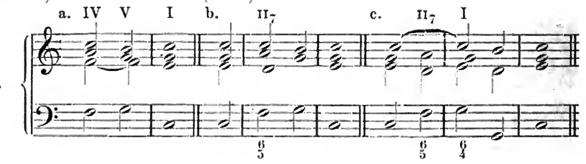
Beisp. 56.
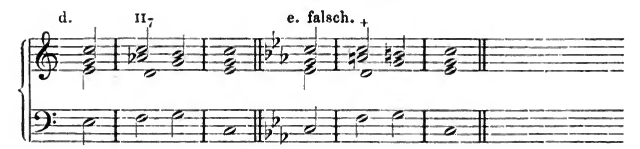
vervollständigt IV. V. I.

Vervollständigt wird er, indem der Akkord der IV dem der V vorangeht; denn diese beiden Akkorde stellen (vergl. S. 84) mit dem tonischen verbunden den ganzen Inbegriff der Tonart dar, die dann schliesslich in ihnen noch einmal zusammengefasst erscheint (57 a.). An Stelle der IV tritt auch häufig die II_7 als $^{6}_{5}$ (57 b.). Entweder folgt der Dominantakkord dann unmittelbar, oder es tritt noch der tonische Dreiklang als $^{6}_{4}$ dazwischen, und zwar mit vorbereiteter Quart, als Vorausnahme auf dem Dominantbass (57 c.). Selbstverständlich wird die Cadenz aus leitereigenen Intervallen der betreffenden Dur- oder Molltonart gebildet, doch kann in Dur der IV auch klein, der II_7 auch vermindert sein (57 d.) — in Moll aber hat nur die kleine Sext harmonische Geltung, deshalb kann der IV nur ein kleiner, der II_7 nur ein verminderter Dreiklang mit kleiner Septime sein. Die grosse Sext ist der Molltonart, wie bereits bekannt, harmonisch fremd (57 e.).

II_7. V. I.

Beisp. 57.
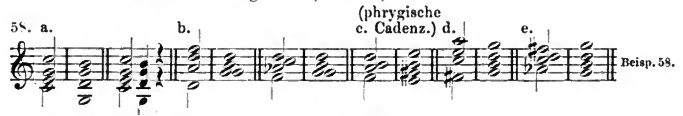




Der Halbschluss

Halbschluss

hat die umgekehrte Formel I—V (58 a.). Der Dominantakkord vollendet den Satz, inmitten eines Tonstückes jedoch mit Voraussetzung einer weiteren Folge. Er steht auf accentuirtem Takttheil, entweder auf einem Haupt- oder Nebenaccent. Indessen wird er nicht jederzeit durch den tonischen Dreiklang direct, sondern auch durch andere leitereigene (58 b.) oder modulirende Akkorde eingeführt (58 d. e.):
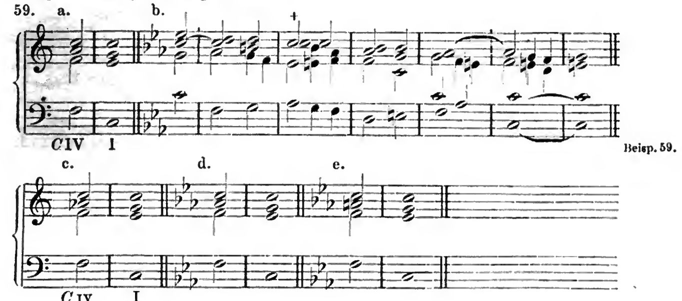


Beisp. 58.

Die Halbschlüsse 58 a., b. und d. gehören nach Cdur, e. nach Cmoll (Cdur), c. nach Amoll (Emoll).

Plagalschluss IV. I.

Nicht selten, namentlich im kirchlichen Stil, kommt der Halbschluss am Ende eines Tonsatzes unter der Formel IV—I vor (Plagalschluss, 59 a.). Gewöhnlich ist ihm dann ein Trugschluss und eine kurze Modulation vorangegangen (59 b.). In Dur ist der Unterdominantakkord in der Plagalcadenz entweder gross oder klein (59 c.), in Moll stets klein (59 d.) wegen der harmonischen kleinen Sext der Tonart; hingegen ist dann häufig der tonische Schlussakkord ein grosser (59 b.). Die grosse Sext der Mollscala ist auch zur Plagalcadenz durchaus unbrauchbar (59 e.), weil nur in melodischem Interesse, des bequemeren Durchganges zur grossen Septime wegen erhöht.



Beisp. 59.

Die Benennungen »authentische« und »plagalische Cadenz« stammen von der Eintheilung der Kirchentöne in authentische und plagalische Tonreihen. Auf jene gründet sich die Bassfortschreitung von der Quint zur Prime, auf diese die von der Quart zur Prime. Beide Cadenzarten wurden jedoch in beiden Tonreihen beliebig gebraucht. In Arien und Concerten wird auch die Fermate des Quartsextakkordes vor dem eigentlichen Schluss, auf welcher der Künstler die Hauptgedanken des Stückes frei variirt, Cadenz genannt.

Trugschluss

Die Trugcadenz

ist eine Unterbrechung des Ganzschlusses; der Dominantakkord löst sich nicht in den tonischen, sondern in einen anderen Dreiklang oder Septimenakkord auf, wodurch alsdann der eigentliche Schluss hinausgeschoben, die Erwartung getäuscht wird.

Am häufigsten tritt für den tonischen Dreiklang in Dur und Moll der leitereigene Akkord der sechsten Stufe ein (60 a.), doch sind noch manche andere trugcadenzirende Verbindungen möglich (60 b.):

Beisp. 60.

60. a. b.
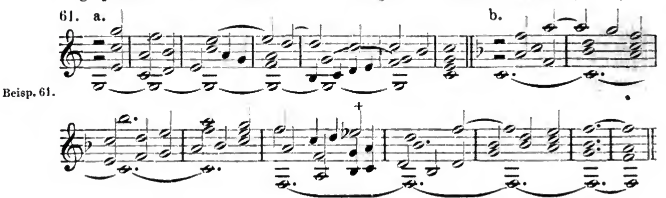
Orgelpunkt

Der Orgelpunkt

(erweiterte, angehaltene Cadenz) ist eine Folge von entweder diatonischen oder modulirenden Harmonien auf dem liegenden Bass der Dominant oder Tonika. Diese Harmonien stehen stets unter sich, nicht immer aber zum Orgelpunkt in einem Akkordverhältniss. Doch sollen auch modulirende Orgelpunkte hin und wieder Akkorde enthalten, deren harmonischer Bestandtheil der liegende Bass ist.
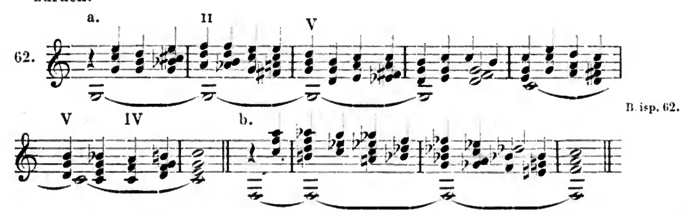
Sein Eintritt erfolgt auf einer rhythmisch accentuirten Taktzeit — wenn auf der Dominant, so gewöhnlich mit dem V selbst, oder mit dem I^6_4. Er endet dann mit der Tonika (61 a.), welche nicht selten zu einem zweiten Orgelpunkt mit dem Dominant- oder Plagalschluss sich erweitert (61 b.):

Beisp. 61.



Der erste der beiden voranstehenden Orgelpunkte ist rein diatonisch, im zweiten findet eine kurze Ausweichung (in die IV) statt. Wird im Orgelpunkt modulirt, so geschieht es am liebsten nach der IV und V, wenn er auf der I liegt, und ferner nach der V und II (62 a.), wenn er
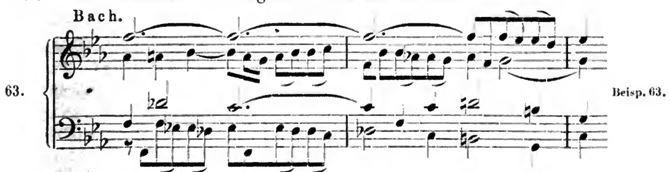
auf der V liegt. Folgen von verminderten Septimenakkorden sind sehr häufig (62 b.). Am Schluss kehrt die Modulation stets in die Haupttonart zurück.



Beisp. 62.
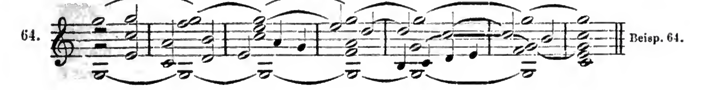
Liegende Stimme

Der Ausdruck **Orgelpunkt**, punctus organicus, ist sehr alt und findet sich schon bei **Franco** von Cöln für eine angehaltene Note, während der die übrigen Stimmen fortschreiten. Es kommen auch häufig orgelpunktartig angehaltene Töne in Mittel- oder Oberstimmen vor — sogenannte **liegende Stimmen**. Besonders in kirchlichen Tonsätzen des 16. Jahrhunderts, unter denen viele einen Canto fermo in einer oberen Stimme haben; um bequem darüber fugiren zu können, gab man häufig einzelnen geeigneten Noten desselben längere Zeitdauer, und kürzte dafür andere. Zu den Cadenzen ist die liegende Stimme jedoch nicht zu zählen. Das Verhältniss harmoniefremder Akkorde ist hier nicht so frei wie im eigentlichen Orgelpunkt, weil durchgehende Stimmen und Akkorde gegen eine mittlere oder Oberstimme weit schärfer dissoniren, wie gegen den entfernter liegenden Bass. Die Fasslichkeit des Satzes muss daher durch häufig dazwischentretende Akkorde, deren harmonischer Bestandtheil die liegende Stimme ist, bewahrt werden. Hält sie nicht lange an, so kann sie unter Umständen durchweg Akkordbestandtheil sein:



Beisp. 63.

Auch kann ein Orgelpunkt in den Oberstimmen verdoppelt werden, wodurch dann zugleich eine liegende Stimme entsteht. Die Harmonie bewegt sich zwischen beiden:



Beisp. 64.

Stellung der Cadenzen — Die Stellung der Cadenzen in einem Tonstück ergiebt sich aus ihrem Wesen — oder sie sind vielmehr aus dem Bedürfniss eines vollständigen oder unvollständigen Schlusses hervorgegangen.

des Ganzschlusses — Die Ganze Cadenz der Haupttonart soll als vollkommene eigentlich nur am Ende des Tonstückes auftreten — in der Mitte wenigstens unvollkommen sein. Als Cadenz einer Nebentonart steht sie selbstverständlich nur in der Mitte, da ein Tonstück nur in der Haupttonart schliesst, wenn auch nicht selten mit deren Halbschluss, oder in Moll mit dem Durakkord.

Halbschlusses — Die natürliche Stellung des Halbschlusses ist in der Mitte, denn er setzt eine Folge voraus; am Ende führt er keinen vollständigen Abschluss herbei, sondern lässt der Phantasie des Hörers noch weiteren Spielraum.

Trugschlusses — Die Trugcadenz kann niemals ein Tonstück beendigen, sondern immer nur im Verlauf auftreten. Meist geht sie einem wirklichen Ganz- oder Halbschluss voraus und verzögert ihn.

Orgelpunktes — Der Orgelpunkt findet seine Stelle überall, er beschliesst oder beginnt ein Tonstück, tritt auch in dessen Mitte auf. Von Bach's grösseren Orgelwerken beginnen die meisten (Phantasien und Toccaten) mit einem ausgedehnten Orgelpunkt. Nichtsdestoweniger ist er zu den Schlüssen zu zählen, denn sein eigentliches Wesen ist die schliessliche Zusammenfassung der Hauptgedanken eines Tonsatzes auf einem cadenzirenden Bass.

Modulation und Ausweichung.

Jedes Tonstück steht in einer Haupttonart. Diese herrscht jedoch gemeinhin nur am Anfang und Ende; im Verlauf aber treten mannigfache Harmonien auf, welche der Haupttonart entweder nahe oder entfernter, oder auch gar nicht verwandt sind, und deren Eintritt gewöhnlich durch die Leitakkorde vermittelt wird.

Aus einer Tonart in eine andere übergehen heisst Moduliren oder Ausweichen.

Modulation — Unter Modulation versteht man ein vorübergehendes Berühren leitereigener, oder entfernter verwandter Tonarten. Werden nur leitereigene Tonarten berührt, so ist die Modulation eine leitereigene.

Ausweichung — Ausweichen hingegen ist völliges Heraustreten aus dem Hauptton und förmliches Feststellen einer verwandten oder fremden Tonart durch eine Cadenz. Die Ausweichung geschieht entweder plötzlich, oder mit Hülfe durchgehender Modulation, allmälig.

Verwandtschaft — Rufen wir uns in Kürze die Tonverwandtschaft ins Gedächtniss. Wir sahen vorhin, wie die ersten Verwandtschaftsverhältnisse dreier Tonarten aus dem gemeinsamen Besitz von 4 Tonstufen unter je zweien von ihnen entsprangen. Es waren die drei Tonarten der Tonika, Dominant und Unter-

dominant; die Tonleiter der Dominant schloss sich an die vier letzten, die der Unterdominant an die vier ersten Stufen der Scala der Tonika. Somit stehen die beiden Dominanten zur Tonika im ersten Verwandtschaftsgrade, unter sich im zweiten. Die weiteren Quintverwandtschaften werden ebenso auf- und abwärts gerechnet. Wie *F* und *G* Unter- und Oberdominant von *C* sind, so ist *C* wiederum Dominant von *F* und Unterdominant von *G*. In bereits entfernteren Beziehungen zur Haupttonart stehen die Dominanten der Dominanten, in Cdur also Ddur nach der Dominant- und Bdur nach der Unterdominantseite: *B F C G D*; beide können nicht mehr unmittelbar, sondern nur mittelbar durch ihre Dominanten auf die Haupttonart bezogen werden.

Jede Durtonart hat ihre Parallelmolltonart auf der kleinen Unterterz zur Seite, welche mit ihr ausser der zufälligen Erhöhung des Leittons gleiche Vorzeichnung hat.

Die Molltonleiter gestaltet sich nun zwar nicht in zwei gleichen Tetrachorden; nichtsdestoweniger zählen wir ihre Verwandtschaften ebenfalls quintenweise, wie bei der Durtonart. Emoll und Dmoll sind mit Amoll im ersten, unter sich im zweiten Grade verwandt.

Die Haupttonart eines Tonstückes ist diejenige, deren melodische und harmonische Verbindungen zu Anfang und Ende vorherrschen. Die Modulation geht von ihr aus und kehrt in sie zurück. Der erste Akkord eines Tonsatzes lässt dessen Haupttonart nicht immer mit unzweifelhafter Gewissheit erkennen, denn er muss nicht unbedingt der tonische Dreiklang sein, es kann unter Umständen wohl sogar mehrere Takte hindurch die Tonart unbestimmt bleiben. Hingegen zeigt die Schlusscadenz, auch wenn sie, wie in einzelnen Fällen, ein Halbschluss ist, die Tonart jederzeit mit völliger Bestimmtheit an.

Leiter-eigene Tonarten

Leitereigene Akkorde sind, wie wir wissen, die auf den verschiedenen Stufen der Scala aus deren Bestandtheilen gebildete Akkorde; leitereigene Tonarten sind die Tonarten dieser Akkorde, und je nach dem verschiedenen Intervalleninhalt Dur- oder Moll-Tonarten. Die Haupt-Durtonart hat demnach leitereigene Nebendurtonarten auf der V und IV, und leitereigene Nebenmolltonarten auf der II, III und VI. Von der Haupttonart Cdur sind also Nebentonarten: Gdur mit erhöhter Septime ($F^{\#}$), Fdur mit reiner Quart (*B*); Amoll als Paralleltonart mit erhöhtem Leitton ($G^{\#}$), Dmoll ebenfalls mit erhöhtem Leitton ($C^{\#}$) und kleiner Sext (*B*); desgleichen die entferntere Tonart Emoll, deren Zusammenhang mit Cdur durch ihre gemeinsame Verwandtschaft mit Gdur und Amoll vermittelt wird.

Die siebente Stufe der Tonart lässt die Bildung einer Tonleiter nicht zu wegen der verminderten Quint ihres Akkordes (*H—D—F*), kann deshalb keine Tonart geben. Wollten wir aber auf dieser Stufe eine Scala mit erhöhter Quint ($F^{\#}$), also Hmoll errichten, so würde diese doch wegen

völlig mangelnder Beziehungen vom Kreise der Haupttonart ausgeschlossen bleiben.

Eben wie die Durtonart hat auch die Molltonart ihre leitereigenen Nebentonarten, und zwar die Molltonarten der vierten und fünften, und die Durtonarten der dritten, sechsten und siebenten Stufe.

Molldominant

Um diese Tonarten zu gewinnen, gestatten wir uns einen von dem gewöhnlichen abweichenden Gebrauch der sechsten und siebenten Tonstufe. Demnach bilden wir die Molltonleiter der vierten Stufe — von Amoll also Dmoll — mit leitereigener Terz und Sext (F und B) und mit erhöhter Septime ($C^\sharp$). Der Dominantakkord der Molltonart ist stets ein grosser (in Amoll $E-G^\sharp-H$), denn seine grosse Terz ist die grosse Septime (Leitton) der Tonart ($G^\sharp-A$); die Dominanttonart hingegen jederzeit eine Molltonart mit kleiner Terz (Emoll). Die natürliche Erhöhung des Leittons der Hauptmolltonart wird also bei Bildung ihrer Nebentonart der fünften Stufe aufgehoben. Aehnlich verfahren wir mit dem Leitton bei Bildung der Tonart der dritten Stufe, deren Akkord ($C-E-G^\sharp$) ein übermässiger ist, weil die grosse Septime der Tonart seine übermässige Quint ergiebt. Wenn wir diese übermässige Quint in eine reine verwandeln, erhalten wir den Akkord $C-E-G$, und die Tonart Cdur als leitereigene Nebendurtonart der dritten Stufe von Amoll. Indem wir dieses Verfahren fortsetzen, der siebenten Tonstufe ($G^\sharp$) ihre Erhöhung nehmen, erhalten wir im Ferneren $G-H-D$, und die Tonart Gdur. — Diesen Verwandtschaftskreis können wir noch erweitern, indem wir den erhöhten Leitton und auch die im melodischen Interesse angenommene grosse Sext ($F^\sharp$) beibehalten. Demnach ergeben sich noch die Tonarten Edur, Ddur und Hmoll. Wenn diese auch in der Haupttonart Amoll auftreten können, so sind doch die Akkorde der beiden letzteren (Ddur und Hmoll) zur Cadenzbildung, wie bereits zur Genüge dargethan, nicht brauchbar.

Nebentonarten

Ueberblicken wir noch einmal die Dur- und Mollhaupttonart mit ihren leitereigenen Nebentonarten:

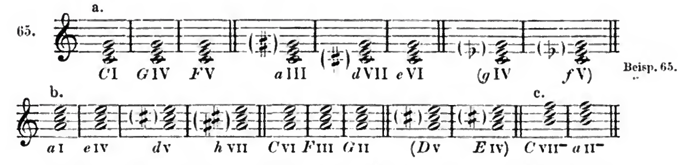
in Dur

Haupttonart Cdur mit den leitereigenen Nebentonarten Gdur, Fdur; Amoll, Dmoll und Emoll.

in Moll

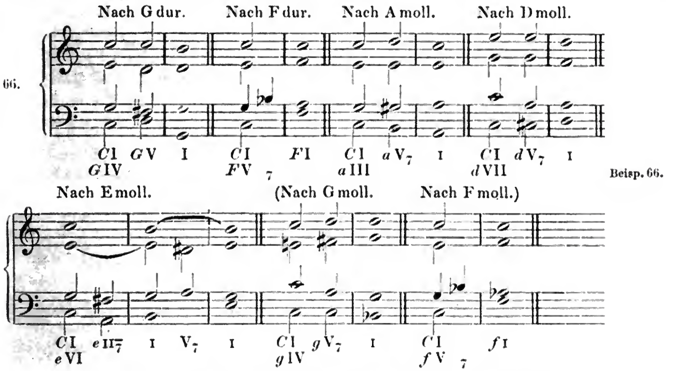
Haupttonart Amoll mit den leitereigenen Nebentonarten Dmoll, Emoll; Cdur, Fdur, Gdur (Edur, Ddur, Hmoll).

Alle leitereigenen Dreiklänge einer Tonart lassen mit mehr oder weniger vollkommener Klangwirkung ohne Weiteres mit einander sich verbinden. Ausserdem kann derselbe Durdreiklang mit entsprechend chromatischer Veränderung in drei verschiedenen Dur- und fünf Molltonarten (65 a.), derselbe Molldreiklang aber in vier Moll- und drei (resp. fünf) Durtonarten (65 b.), und endlich derselbe verminderte Dreiklang in seiner Dur- und deren Parallelmolltonart vorkommen (65 c.):

65.


Beisp. 65.

Nun kann man mit einem Dur-, Moll-, oder verminderten Akkord nach allen in seinen Verwandtschaftskreis gehörenden Dur- und Molltonarten cadenziren — entweder direct, oder in Verbindung mit einem anderen Dreiklang. Beispielsweise erfolgen hier einige Cadenzen des C dur-Dreiklanges nach den Nebentonarten hin:

66.
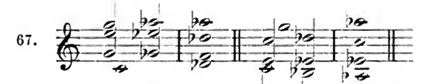

Beisp. 66.

Der Akkord, durch welchen jede dieser Cadenzen vollzogen worden, ist der Dominantseptimenakkord derjenigen Tonart, in welche hinein cadenzirt werden soll; er ist das unzweideutigste Mittel, aus jeder Tonart in jede andere — leitereigene oder auch fremde — auszuweichen.

Die Ausweichung durch den Dominantseptimenakkord aus einer Tonart in eine andere kann entweder unmittelbar, oder durch Vermittelung anderer dazwischentretender Akkorde geschehen.

Unmittelbar kann sie stattfinden, wenn der Dominantakkord einen oder mehrere Töne mit dem Akkord, von welchem die Modulation ausgeht, gemein hat. Dabei ist zu bemerken, dass Gleichheit der Stufe chromatischer Verschiedenheit ungeachtet als genügende Vorbereitung betrachtet wird, z. B. $E^{\flat}$ und E, C und $C^{\#}$ als gleiche Tonstufe und hinreichende Vorbereitung gelten. Bindeton

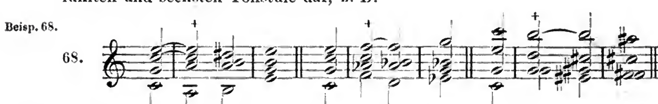
Beisp. 67.



Diese Bindetöne bietet der Ausgangsakkord (mit Hülfe der Verwandlung aus Dur in Moll und der enharmonischen Verwechselung) für die Dominantseptimenakkorde aller Tonarten mit Ausnahme der auf der grossen und kleinen Terz (von Cdur also E und E♭dur und moll) und übermässigen Quart (also F♯dur und moll).

Um eine fehlende Verbindung herzustellen, oder die etwaige Härte einer unmittelbaren Ausweichung zu umgehen, lassen sich sehr leicht überall Zwischenakkorde finden. Als die besten bieten sich die Akkorde der vierten, fünften und sechsten Tonstufe dar, z. B.
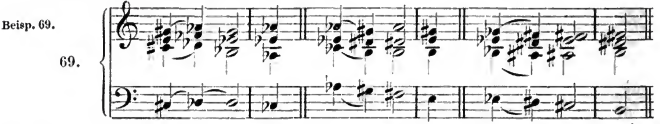
Beisp. 68.



Enharmonische Verwechselung

Es können auch mit Hülfe der enharmonischen Verwechselung Akkorde, welche sich anscheinend völlig fremd sind, in unmittelbare Berührung mit einander gebracht werden. So z. B. C♯moll — A♭moll; A♭moll — Edur; E♭moll — Hdur.
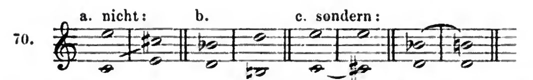
Beisp. 69.



Bindeton kann fehlen

Es muss nun selbstverständlich eine Modulation nicht immer auf die vorerwähnte Weise ausgeführt werden. Eben wie einfache Harmonieverbindungen ohne liegenden Ton wohlklingend sich bewirken lassen, wenn fehlerhafte Fortschreitungen vermieden werden und überhaupt eine Beziehung zwischen den Akkorden denkbar ist, so tritt auch bei der Modulation, namentlich im freien Stil, der ausweichende Dominantseptimenakkord häufig frei — ohne jeden Bindeton — ein, und weicht mit einem Schlage plötzlich in entfernte Tonarten aus.

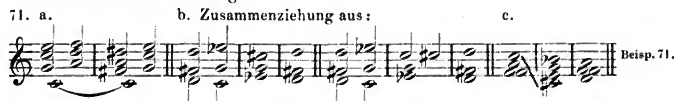
Nun ist hier eine, besonders die Stimmfortschreitung bei der Modulation angehende Regel noch zu erwähnen; eigentlich ist sie schon in der Vorschrift, dass jede Stimme bei der Fortbewegung der Harmonie entweder liegen bleiben oder in den ihr zunächst liegenden Ton des folgenden Akkordes übergehen soll, enthalten. Wenn ein Intervall eines Akkordes beim Fortschreiten der Harmonie in den folgenden Akkord chromatisch verändert wird, so soll es in derselben Stimme geschehen, in welcher dieses Intervall bereits als Bestandtheil des gegenwärtigen Akkordes vorhanden ist. Also z. B.



Beisp. 70.

Der Missklang dieses unter 70 a. und b. entstandenen, sogenannten **unharmonischen Querstandes** (*relatio non harmonica*) kommt daher, dass unter a. der Ton *C* als Bestandtheil von C dur noch als Unterstimme im Gehör bleibt, während die Oberstimme bereits mit *C*# eine aus *C* herausgehende Modulation angetreten hat, ebenso *B* und *H* unter b. Querstand

Doch ist die Grenze dieser Regel nicht genau zu bestimmen, die einzelnen Fälle bleiben dem speciellen Urtheil unterworfen. Unter Umständen ist der Querstand durchaus unschädlich; so z. B. wenn er durch Wechselnoten (71 a.), oder durch Zusammenziehung natürlicher, für die metrische Gliederung aber zu umständlicher Tongänge entsteht (71 b.). Auch der Querstand unter 71 c. ist gut; denn das bestimmte Eintreten des modulirenden *C*# im Bass beugt jedem Missverständniss vor, während das *C* des vorangehenden Akkordes durch das stufenweis darauf folgende *B* aus dem Gedächtniss verdrängt wird.



Beisp. 71.
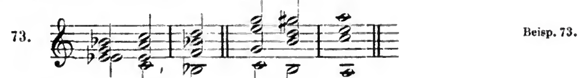
Nach einer älteren Regel darf der Querstand im zweistimmigen Satz gar nicht, im mehrstimmigen nicht in den äusseren Stimmen vorkommen. Auch rechnete man die aus secunden- und terzenweisen Folgen zweier grossen Terzen und kleinen Sexten entstehende übermässige, resp. verminderte Quart und Quint (das *mi contra fa*) unter die Querstände und unharmonischen Auflösungen (72).



Beisp. 72.

Kehren wir nun wieder zur Modulation zurück.

Der **verminderte Dreiklang** der siebenten Stufe *H—D—F* modulirt als Leitakkord der Tonart ebenfalls, doch nicht mit ähnlicher Bestimmtheit wie der Dominantseptimenakkord, welcher, da er überhaupt nur einer einzigen Tonart angehört, diese eben durchaus feststellt. Zwischen nahe verwandten Tonarten in durchgehender Modulation vertritt jedoch der verminderte Dreiklang, und zwar gewöhnlich in der zweiten Lage, als Sextakkord, mitunter die Stelle des Dominantakkordes: Verm. Dreiklang



Beisp. 73.

Doch bleibt er wegen seines beschränkten Modulationskreises und seiner geringen Brauchbarkeit in der Grund- und Quartsextakkordlage untergeordnet, um so mehr, da er, wenn es auf eine bestimmte Ausweichung ankommt, jederzeit leicht durch den Dominantakkord ersetzt werden kann und ersetzt wird. Zur ganzen Cadenz ist er nicht brauchbar, nur zu Theilschlüssen.

Von grosser Wichtigkeit als Mittel zu schneller, unvorbereiteter Modulation ist der in der heutigen Musik ungemein gemissbrauchte

Verm. Sept.-akkord

Verminderte Septimenakkord;

die harmonische Mehrdeutigkeit und die völlige Freiheit seines Eintrittes befähigen diesen Akkord, ohne jede weitere Vermittelung plötzlich in entfernteste Tonarten hinüberzuführen.

Indem er aus drei kleinen Terzen besteht, kann wegen Gleichheit seiner Intervalle ein jedes derselben ebensowohl Grundton wie auch Terz, Quint oder Septime sein — jenachdem der Akkord verschieden enharmonisch benannt wird — und somit kann ein und derselbe verminderte Septimenakkord vierfach verschiedene enharmonische Gestalt annehmen, und vier verschiedenen Dur- und Molltonarten zugleich angehören. Ursprünglich ist er der verminderte Dreiklang der siebenten Stufe in Moll mit verminderter Septime: $H-D-F-A^{\flat}$; doch kann man ihn auch durch Alteration des Grundtones aus dem Dominantseptimenakkord der Paralleldurtonart entstanden denken, also von $E^{\flat}$ dur: $B-D-F-A^{\flat}$, $H-D-F-A^{\flat}$.

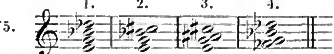
Es giebt drei verminderte Septimenakkorde:

Beisp. 74.

74.
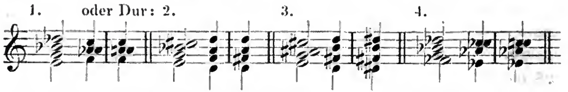
Betrachten wir einen von ihnen genauer, $E-G-B-D^{\flat}$, leitereigen in F moll, VII⁻ mit verminderter Septime. Durch enharmonische Verwechselung seiner Intervalle nimmt er folgende 4 Gestalten an:

Beisp. 75.
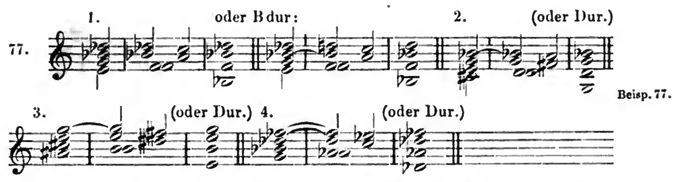


und löst sich in seiner ersten Gestalt nach *F*, in der zweiten nach *D*, in der dritten nach *H*, in der vierten nach $A^{\flat}$ (moll oder dur) auf:

Beisp. 76.

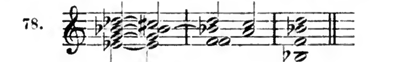


Durch Vermittelung des Quartsextakkordes gestattet ausserdem jede dieser vier enharmonischen Versetzungen in ihrer Lage als Grundakkord noch eine Modulation nach dem Dur- oder Mollakkord der vierten Stufe derjenigen Tonart, welcher diese enharmonische Versetzung angehört:



Beisp. 77.

Bei der Auflösung in den Durquartsextakkord wird, wie das Beispiel zeigt, der natürliche Gang der Septime aufgehoben, diese nicht abwärts, sondern aufwärts geführt, ohne jedoch irgendwie das Gehör zu verletzen. Der S. 101 erwähnte übermässige Quintsextakkord, dem Dominantakkord an Klang gleich aber an Schreibart von ihm verschieden, kann auch diesem verminderten Septimenakkord ähnlich sich auflösen:

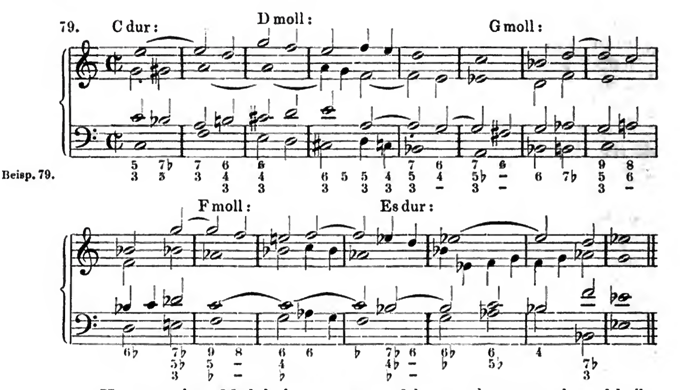


Beisp. 78.

Dieses sind die Mittel zur Modulation und Ausweichung in verwandte und fremde Tonarten. Die verschiedenen Möglichkeiten ihrer Verwendung sind so zahlreich, und die Wege, auf welchen man aus einer Tonart in die andere gelangt, so mannigfaltig, dass hier von einer auch nur einigermassen austragenden Darstellung nicht die Rede sein, eine Uebersicht auch nur aus dem Studium der besten Meisterwerke gewonnen werden kann.

Um einige Gewandtheit in diesem Fach der Harmonie zu erlangen, kann man sich vorsetzen, die beabsichtigten Ausweichungen auf verschiedene Art auszuführen, so dass sie z. B.

1. nur consonirende Akkorde enthalten (mit Ausnahme des Septimenakkordes), Uebungen
2. Nebenseptimenakkorde mit ihren Umkehrungen hineingezogen;
3. Vorhalte, durchgehende Noten und Akkorde angewendet werden;
4. die Terz, Quint oder Octav des Anfangs- oder Schlussakkordes in der Melodie liegt;
5. nur der Dominant-, oder nur der verminderte Septimenakkord allein die Ausweichung bewerkstelligt.
6. Mit Hülfe durchgehender Modulation, und zwar so, dass bestimmte Dreiklänge berührt werden, z. B. von *C* nach *A* durch die II, III, IV oder eine andere Stufe der Ausgangstonart. Oder auch
7. durch eine Akkordstufe einer Tonart nach allen übrigen Tonarten, z. B. von C dur durch die II oder III nach *G*, *H*, *B*, $A^\flat$ etc.
8. In einer ausgedehnteren Modulation kann man seinen Gang durch vorherbestimmte Tonarten nehmen, also z. B. von C dur durch D moll, G moll, F moll nach Es dur:



Hat man einen Modulationsgang ausgeführt, so thut man sehr wohl, ihn in verschiedene andere Tonarten zu transponiren; ausserdem ist es vortheilhaft, diese Uebungen in der Ausweichung, wie überhaupt alle harmonischen und später contrapunktischen Studien nicht allein à penna, sondern auch à mente, nicht allein auf dem Papier, sondern auch frei am Instrument zu machen, und auch hier *mit Einhaltung der Gesetzmässigkeit des guten Stimmenganges*, richtiger Vorbereitung und Auflösung der Dissonanzen und dergl. Ausserdem soll man die *einmal sich vorgesetzte Stimmenzahl auch in freien Uebungen nicht willkürlich verändern*, sondern einen drei-, vier- oder fünfstimmig begonnenen Modulationsgang auch drei-, vier- oder fünfstimmig fortsetzen und vollenden. *Uebersicht über die Mittel und freie Beherrschung derselben wird hierdurch gefördert.* Bei harmonischen Ausarbeitungen auf dem Papier soll man *nicht des Instrumentes zur Beihülfe sich bedienen*, sondern die beabsichtigte Klangwirkung *innerlich* sich zu vergegenwärtigen suchen. Wenn die Arbeit fertig ist, soll man sie jedoch aufmerksam durchspielen und vergleichen, ob die wirkliche Klangwirkung mit der gedachten übereinkommt. Auf diese Weise kann man sich die nothwendige Fertigkeit, *innerlich zu hören*, aneignen und entwickeln.

---

3. Melodische Bewegung in der Harmonie.

Vom einfach akkordgemässen Fortschreiten oder Liegenbleiben der Stimmen aus einem Akkord in den anderen abgesehen, kann eine Harmoniefolge *melodisch bewegt* sein durch:

a. *Vorhalte* (Retardationen, Präsonanzen, Anticipationen),

b. *Harmonische Neben-* (nachschlagende) *Noten*,

c. Durchgehende, und

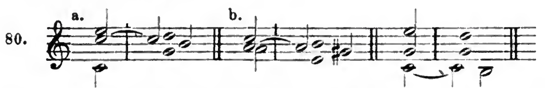
d. Wechsel-Noten.

Sämmtliche vier Bewegungsarten sind melodischer Natur, haben jedoch auf die Harmonie rückwirkenden Einfluss, sofern sie dieselbe durch zufällige Akkordbildungen bereichern.

a. Der Vorhalt

Vorhalt

entsteht, indem eine Stimme ein harmonisches Intervall des vorangegangenen Akkordes noch festhält, während die übrigen Stimmen bereits in den gegenwärtigen eingetreten sind. Zu diesem gegenwärtigen Akkord (oder zu einem Intervall desselben) muss der Vorhalt in einem dissonanten Verhältniss stehen.

80. 

Beisp. 80.
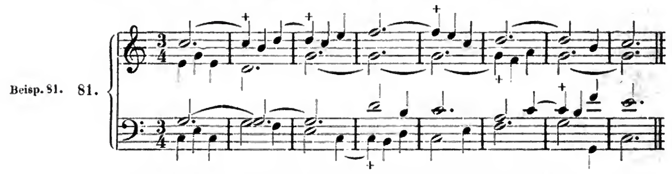
Bei 80 a. erscheint der Vorhalt als Herübernahme eines harmonischen Bestandtheiles des Cdur- in den Gdur-Akkord. Melodisch (als Secundenschritt) ist der Ton *C* mit der Quint von *G* (*C—D*) zwar verbunden, mit ihr zugleich angeschlagen jedoch Dissonanz, und als solche überhaupt muss der Vorhalt eine Stufe abwärts sich auflösen, in ein consonantes Verhältniss (hier die Terz) übergehen. Von einer Vorbereitung des Vorhaltes zu sprechen, wie es die Regel thut und der Kürze wegen auch hier ferner geschehen wird, ist eigentlich überflüssig; denn ohne Vorbereitung ist der Vorhalt kein solcher, sondern eine frei eintretende Dissonanz. Von der Septimendissonanz ist er verschieden, jene ist wirkliche Akkorddissonanz, dieser rein melodisch erzeugte.

Der Vorhalt selbst fällt stets auf einen der Hauptaccente des Taktes; Vorbereitung und Auflösung erfolgen im Allgemeinen auf accentlosem Takttheil, können jedoch auch auf einem Haupt- oder Nebenaccent eintreten. Die Auflösung geht zuweilen auf dem ersten Gliede des nächsten Taktes vor sich. — Der Vorhalt selbst ist jedoch stets das Rhythmisch-Gewichtige.

Die Vorbereitungsnote muss in strenger Schreibart eine Akkordnote, darf niemals eine melodisch durchgehende, akkordfremde sein, wennauch der freie Satz in vielen Fällen Ausnahmen von dieser Regel sich gestattet (Beisp. 82 b.). Eine Dissonanz kann sie allerdings sein, doch muss diese Dissonanz eine harmonische, und zwar vorher selbst Consonanz gewesen sein, z. B. 82 a. Die Septime *B* in *C E G B* dient dem Vorhalt *B* vor *A* als Vorbereitung; doch ist sie vorher im Gmoll-Akkord als Consonanz enthalten. Durchgehende Septimen taugen jedoch ebenfalls nicht zur Vorbereitung; die durch den Vorhalt gehemmte Auflösung wird schleppend. Auch soll die Vorbereitungsnote einen dem Vorhalt doch gleichen, wenn nicht grösseren Zeitwerth haben — unter Umständen, und zwar keineswegs selten hat sie allerdings geringeren, und auch hiergegen ist
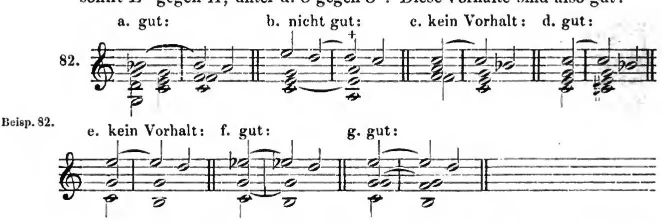
nichts einzuwenden, wenn sie nicht ein gar zu kleines Taktglied ist, sondern doch wenigstens genügende Dauer hat, um auch wirklich als Vorbereitung gelten zu können. Die dem Vorhalt nachschlagende **Auflösungsnote** ist von rhythmisch geringer Wichtigkeit — sie darf ganz kurz sein, weil die Consonanz schon in der Dissonanz vorausempfunden wird und nur einer verhältnissmässig geringen Dauer bedarf, um das durch die Dissonanz verzögerte consonante Verhältniss herzustellen.

Beisp. 81.



In Beispiel 81 sind die Vorhalte mit + bezeichnet. Eine alte Regel fordert, dass der Vorhalt gegen den Bass dissoniren soll — doch kann es auch ebensogut gegen eine Mittelstimme geschehen. Vor der Septime, reinen Quint und Quart giebt es keine Vorhalte, wenn nicht ein anderes Intervall hinzutritt, gegen welches ihre Vorbereitungsnoten (Octav, Sext und Quint) Dissonanzen werden. So bildet 82 c. die Octav *C* vor der Septime *B* keinen Vorhalt, weil sie mit sämmtlichen Intervallen des Akkordes consonirt. Ebenso unter e. die Quart *E* vor der Terz *D*. Bei g. ist jedoch zwischen der Quint *F* und dem Vorhalt *E* eine Septimendissonanz entstanden; unter f. dissonirt $E^{\flat}$ gegen *H*, unter d. *C* gegen $C^{\sharp}$. Diese Vorhalte sind also gut:
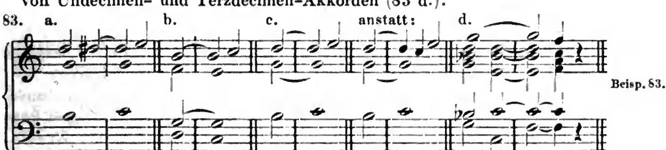
Beisp. 82.



Da die Consonanz mit ihrer Dissonanz **nicht zugleich** erscheinen darf, so soll die Tonstufe, in welche der Vorhalt sich auflösen wird, auch **in keiner anderen Stimme besetzt sein.** Nur der Bass macht eine Ausnahme, seine Octav kann sehr wirkungsvoll durch die **grosse** oder **kleine None** vorgehalten werden (**Nonenvorhalt**). Desgleichen gestattet der vielstimmige, namentlich Instrumentalsatz auch hier manche Freiheiten. **Fehlerhafte Fortschreitungen verdeckt der Vorhalt nicht immer;** es bleiben solche Fälle stets einer speciellen Beurtheilung unterworfen.

Auflösung aufwärts

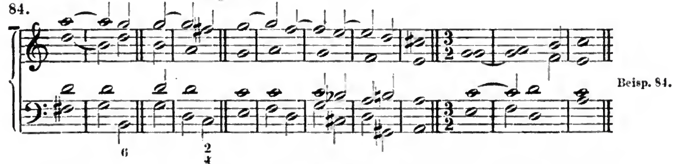
Aufwärtsschreitende Vorhalte kommen mit der Geltung reeller Vorhalte meist nur als verzögerte Auflösung alterirter Intervalle (83 a.) und des Leittons vor (83 b.); in vielen Fällen sind sie nichts als Zusammenziehungen (83 c.). Eine planmässige Methode der Entstehung mancher Akkorde durch Vorhalte und Verzögerungen kann man in Kirnberger, »Kunst des reinen Satzes«, Tab. III, IV zu S. 33 des I. Th. finden. — Auch in mehreren Stimmen zugleich können Vorhalte liegen, und hieraus entstehen dann, wie S. 86 schon erwähnt, häufig Bildungen von Undecimen- und Terzdecimen-Akkorden (83 d.).



Beisp. 83.
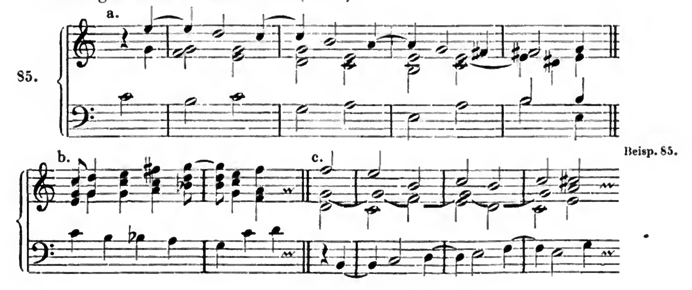
Freier Gang der anderen Stimmen

Bei Auflösung des Vorhaltsakkordes ist nur der Vorhalt selbst an einen bestimmten Gang gebunden, die übrigen Intervalle können sich während der Auflösung sowohl innerhalb derselben Harmonie, als auch in einen neuen Akkord weiter bewegen (Beisp. 84). Auch erfolgt die Auflösung nicht immer sogleich, wird nicht selten durch Zwischentreten anderer Intervalle und anderer Akkorde verzögert, unterbleibt zuweilen auch ganz.



Beisp. 84.

Rhythmisch wichtig ist der Vorhalt noch als Syncopenbildung, deren eigentliches Element er ist (85 a.).



Beisp. 85.

Von wirklichen Vorhalten unterscheiden sich nun noch:

Freie Vorhalte

1. Freie, welche ohne Bindung als freie Dissonanz eintreten und den Wechselnoten ähnlich sind.

Anticipationen

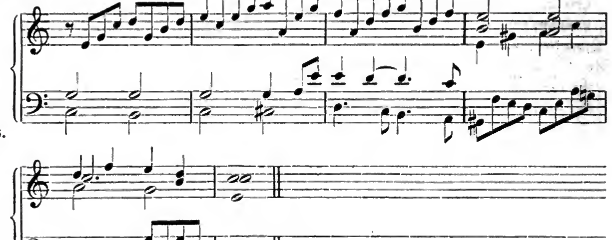
2. Anticipationen, Vorausnahme eines oder mehrerer wesentlicher Intervalle des folgenden Akkordes. Der rhythmischen Form nach gleichfalls Syncopen (85 b.).
3. Nachschlagende harmonische Töne, zwar den Vorhalten ähnlich an Vorbereitung und Auflösung, doch der Hauptsache nach nur von rhythmischem Character (85 c.).

Harmonische Nebennoten

b. Harmonische Nebennoten

sind Bestandtheile des Akkordes, erscheinen aber nicht mit demselben zugleich, sondern folgen ihrer harmonischen Hauptnote auf rhythmisch accentlosem Taktgliede oder Gliedtheile. Innerhalb der harmonischen Intervalle ist ihr Fortschritt unbeschränkt, auch können sie in mehreren Stimmen zugleich auftreten, wodurch sich Versetzungen desselben Akkordes bilden. Wenn 2 oder mehrere harmonische Nebennoten auf eine Hauptnote folgen, entsteht die Figuration in gebrochenen Akkorden, welche bei längerer Durchführung entweder in ähnlichen oder zwanglosen Akkordfiguren sich bewegt.

Akkord-Figuration
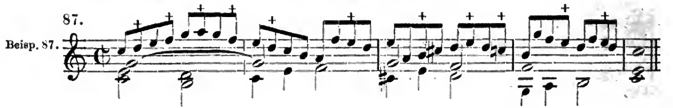


Beisp. 86.

Durchgehende Noten
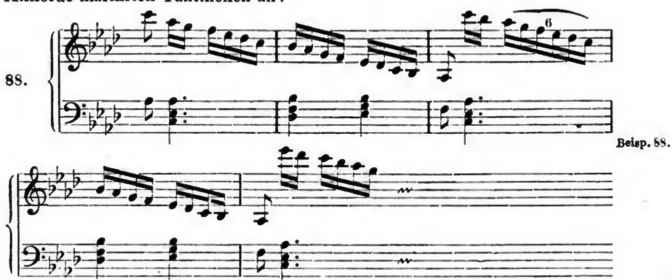
c. Durchgehende Noten

sind harmoniefremde melodische Ueberleitungen von einer harmonischen Note zur andern. Jedes Taktglied soll mit einer harmonischen Note beginnen; diese hat den Accent, durchgehende Noten sind accentlos. Ihre Anzahl — wieviel auf eine harmonische Note kommen dürfen — hängt von der Taktheilung ab (Beisp. 87).

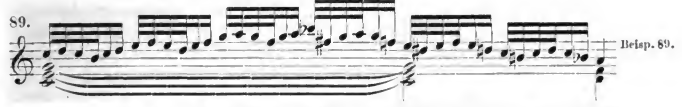


Beisp. 87.
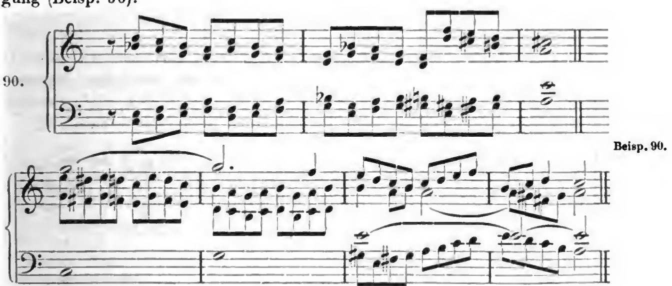
Im freien Satz bei schneller Bewegung und oftmals kleiner Gliedtheilung kommt es nur auf ein harmonisch fassliches Zusammentreffen auf den durch Akkorde markirten Takttheilen an:



Auch kann man die bekannten um einen Akkordton auf accentlosen Gliedtheilen in mannigfachen **mordentartigen Figuren** sich herumbewegenden harmoniefremden Noten als durchgehende (oder nachschlagende Wechselnoten) ansehen:



Es können auch durchgehende Noten in mehreren Stimmen zugleich vorkommen, entweder in Terzen- und Sextenparallelen, oder in freier Bewegung (Beisp. 90).

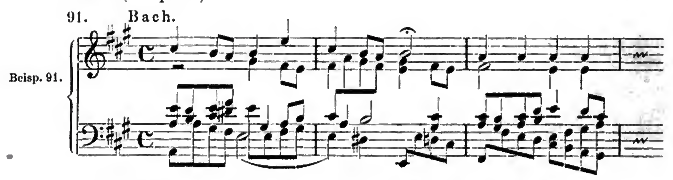


In der neueren Praxis treten durchgehende Noten auch sprungweise vor der harmonischen Note auf. Dass alle Arten Durchgänge überhaupt rein **melodische Dissonanzen**, und als solche von den harmonischen, wie

in Betreff der Einführung und Auflösung auch von den Vorhalten ganz verschieden sind, wird aus allem Voranstehenden wohl deutlich geworden sein.

Die bei freien Durchgängen in mehreren Stimmen zugleich häufig entstehenden scharfen Dissonanzen sind namentlich bei herrschender Gegenbewegung und energisch behauptetem Stimmengange nicht nur unschädlich, sondern einem interessanten harmonischen Colorit sogar höchst vortheilhaft. Doch müssen die Stimmen wenigstens auf den Hauptaccenten des Taktes zu einem harmonisch fasslichen Verhältniss zusammentreffen (Beisp. 91):

Beisp. 91.



Bilden die in verschiedenen Stimmen gleichzeitig durchgehenden Noten auch auf accentlosen Taktgliedern harmonische Verhältnisse, so sind dieses durchgehende Akkorde.

Dass durchgehende Noten zur Vorbereitung von Dissonanzen nicht geeignet sind, wurde bemerkt; auch muss man Acht haben, dass sie nicht fehlerhafte Stimmenparallelen hervorbringen.
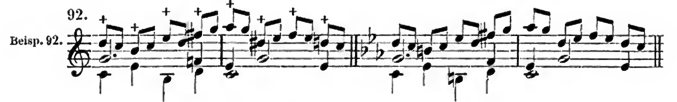
Wechselnoten

d. Wechselnoten
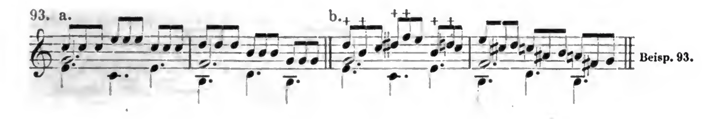
sind endlich auf accentuirtem Taktglied oder Gliedtheil frei eintretende akkordfremde Töne. Sie unterscheiden sich von den durchgehenden Noten also dadurch, dass sie mit der Harmonie gleichzeitig erscheinen, und die harmonische Note die nachschlagende ist.

Die Wechselnote geht der harmonischen stets als Secund voraus; unterhalb gerne als kleine, oberhalb als grosse oder kleine, jenachdem sie selbst characteristisches Intervall in Dur oder Moll ist, oder vor einer Dur oder Moll bezeichnenden harmonischen Note auftritt (Beisp. 92).

Beisp. 92.



Ursprünglich aus melodischer Veränderung derselben mehrmals wiederholten Note entstanden (93 a.), kommen Wechselnoten auch häufig ober- und unterhalb derselben harmonischen Note vor, woraus die bekannte Figur (93 b.) entsteht. Auch können Wechselnoten in mehreren Stimmen zugleich auftreten.
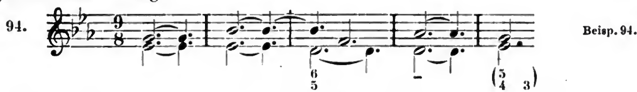


Diese Erklärung der melodischen Durchgänge und Nebennoten wird beitragen, das Wesen der Melodie überhaupt etwas zu verdeutlichen.
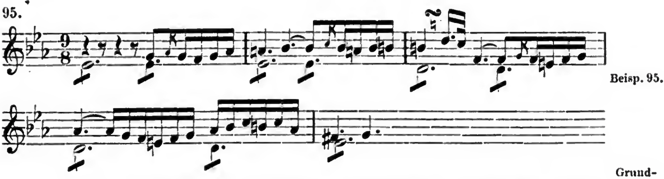
Ist eine Melodie ohne Harmonie nicht denkbar, so sind darum doch keineswegs alle ihre Tonschritte akkordeigene Bestandtheile, sondern theils solche, theils melodische Dissonanzen, welche wohl nach einander, aber nicht gleichzeitig angeschlagen stets wohlklingend und fasslich sind. **Melodie und Harmonie**

Auf gewissen Punkten tritt die ausgebildete Melodie aus der entweder als einfache Akkordunterlage ruhenden, oder auch selbst melodisch bewegten Harmonie heraus, und geht durch harmonieeigene oder fremde Tonschritte wiederum in dasselbe oder in ein anderes Akkordverhältniss hinein. Es lässt sich somit jede auch völlig ausgebildete Melodie, und demgemäss auch jede noch so verwickelte polyphone Stimmführung — als gleichzeitige Melodie in mehreren Stimmen — stets auf relativ einfache Harmonieverbindungen zurückführen.
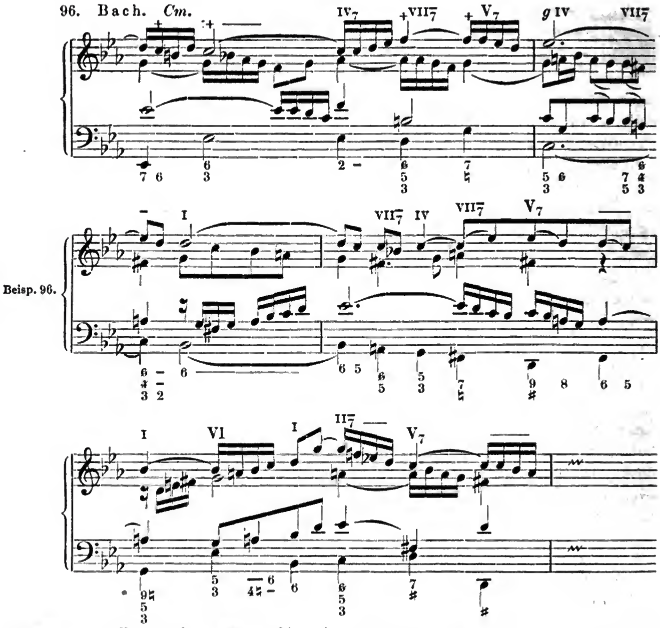
Dem harmonischen Inhalt einer Melodie kann man sehr leicht auf den Grund kommen, wenn man Vorhalte, Wechselnoten, überhaupt alles zur Ausschmückung, Characteristik oder melodischen Verbindung der Akkordschritte dienende Beiwerk an Nebennoten ausscheidet. So ist nachstehende ungemein einfache Folge **Harmon. Inhalt einer Melodie**



der melodische und harmonische Kern, aus welchem mit Hülfe der uns nun bekannten melodischen Mittel folgende reich geschmückte Melodie erwachsen ist:



Im polyphonen Satz sind Harmonie- und Grundmelodieschritte ebenso leicht zu erkennen, wenn man Neben- und durchgehende Noten ausscheidet: **Grundharmonie u. Melodie im polyphonen Satz**
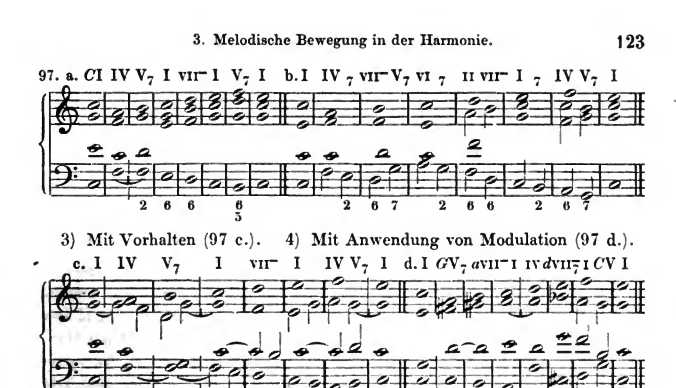


Eine Melodie zu harmonisiren

Soll zu einer Melodie eine Harmonie gefunden werden, so kommt es zuerst auf Erkennung ihres harmonischen Grundgehaltes an. Lassen wir für jetzt alle melodischen Nebennoten beiseite und denken uns einen einfachen Cantus firmus.

Die Harmonie kann leitereigen sein, oder moduliren, in beiden Fällen ist zu überlegen:

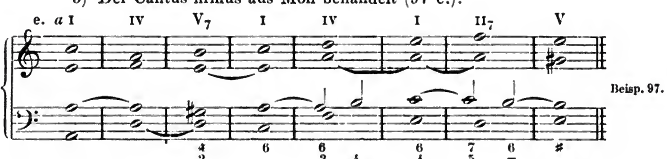
1) welchen verschiedenen Akkorden der einzelne Melodieton angehören kann; 2) welche Akkorde für mehrere auf einander folgende Melodietöne zur Herstellung einer wohlverbundenen Harmonie zu wählen sind. Folgender kurze, nur aus leitereigenen Intervallen bestehende Cantus firmus möge als Beispiel dienen:

1) Rein diatonische Harmonie: I, IV und V (VII⁻). 2) Diatonisch mit 2 Akkorden (durchgehenden Akkordnoten, Umkehrungen etc.) zu jeder Melodienote (97 a. b.):
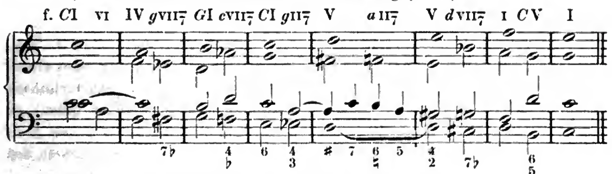


3) Mit Vorhalten (97 c.). 4) Mit Anwendung von Modulation (97 d.).

5) Der Cantus firmus aus Moll behandelt (97 e.).
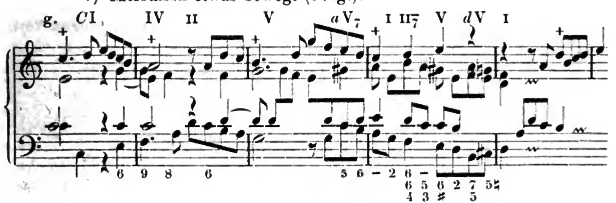


Beisp. 97.

6) Mit reicherer harmonischer Ausstattung (97 f.).



7) Melodisch etwas bewegt (97 g.).



Bei einer längeren Melodie kommt nicht allein das Verhältniss der neben einander liegenden Töne und Akkorde, sondern auch der Modulationsgang im Grossen und demgemäss die Feststellung der Cadenzen in Betracht. In vielen Fällen ist die Modulation in der Melodie ausgesprochen, in anderen nicht, sondern dem Verständniss des Harmonikers überlassen. In wie bedeutungsvoller Weise eine an sich einfache Melodie durch charactervolle Harmonie und schöne Stimmenarbeit gehoben, im Ausdruck modificirt, an Eindringlichkeit in hohem Grade gesteigert werden kann, ist am besten an Bach's vierstimmigen Choralbearbeitungen zu studiren.

---

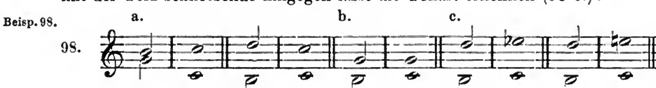
vierstimmiger Satz ist grundleglich

Der vierstimmige Satz, auf natürlichem Geschlechts- und Altersunterschiede der menschlichen Stimme beruhend, ist die Grundlage aller musikalischen Composition. Seine auf die Natur reiner Harmonieverbindung begründeten Gesetze gelten zugleich allen übrigen Stimmencombinationen, sowohl dem Satz für 2 und 3, als auch dem vielstimmigen für 5, 6, 7, 8 und mehr reelle Stimmen.

Bei einem aus weniger wie vier, also aus zwei oder drei Stimmen bestehenden harmonischen Satz kommt es darauf an, die Harmonie möglichst erkennbar zu geben.
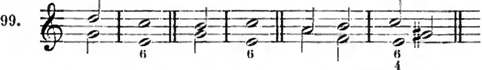
Die Ganze Cadenz erscheint, wenn sie vollkommen sein soll, im zweistimmigen Satz in Dur und Moll gleich, indem die Stimmen in der Octav schliessen (98 a.). Ebenso die unvollkommene, wenn die Quint in der Melodie läge (98 b.), wovon man jedoch nicht Gebrauch zu machen pflegt. Die mit der Terz schliessende hingegen lässt die Tonart erkennen (98 c.):

Beisp. 98.



Der Dreiklang kann zweistimmig durch seine Terz, Quint oder Octav ausgedrückt werden, doch nicht vollständig, indem wenn er aus Grundton und Quint oder Octav besteht, aus der Akkordfolge sich ergeben muss, ob er der Dur- oder Molltonart angehört. Die Unterscheidung von Dur und Moll kann also nur möglich sein, wenn er aus Grundton und Terz besteht, in der Umkehrung als Sextakkord aus der Sexte. Doch kann dieser Sextakkord ($E-C$) auch andere Bedeutung haben (als Amoll $\frac{6}{4}$), und es kommt hier wiederum auf die Harmoniefolge an, wofür man ihn erkennen soll (99).

Beisp. 99.
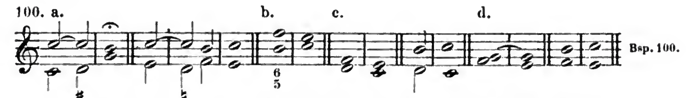


Der nur durch die Terz dargestellte Sextakkord ($E-G$) wird nur nachschlagend zu verstehen sein; steht er voran, auf gutem Takttheil, so ist man stets geneigt, unter seiner Terz einen Dreiklang zu begreifen, wenn die Akkordfolge ihn nicht bestimmt als Sextakkord characterisirt. — Der Quart-

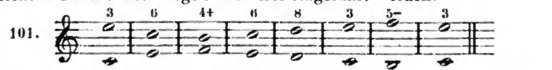
Sextakkord kann unter Umständen durch die Quart, aber auch mit Rücksicht auf die Akkordfolge durch die Sext gegeben werden.

Der verminderte Dreiklang wird am besten durch seine verminderte Quint dargestellt (in der Umkehrung durch die übermässige Quart). Jedoch auch hier muss aus der Folge sich ergeben, ob er als verminderter Dreiklang der II⁻ in Moll oder VII⁻ in Dur, oder als der Dominantseptimenakkord ohne Grundton und Quint anzusehen ist.
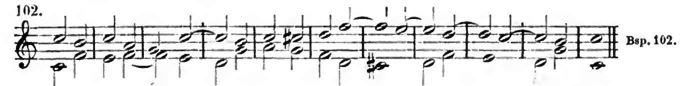
Der übermässige Dreiklang ist durch seine übermässige Quint genugsam bezeichnet, und der Septimenakkord am besten durch die Septime dargestellt, wobei es gleichgültig ist, ob er als Septimenakkord mit grosser oder kleiner Terz zu gelten hat. Doch ergiebt diess sich auch aus dem Harmoniegange (100 a.). Der Quintsextakkord erscheint als verminderte Quint ohne Terz und Sext (100 b.); der Terzquartakkord als Terz oder Sext, in beiden Fällen aber nicht deutlich (100 c.); der Secundakkord dagegen entweder als Secund selbst oder als übermässige Quart (100 d.):



Unvollkommene Consonanzen (also Terzen und Sexten) liebt der zweistimmige Satz am meisten — jedoch nicht als Parallelen, sondern in selbständiger Fortschreitung, und zwar grosse und kleine untermischt. Von den vollkommenen Consonanzen sind die Octav und Quint stets zu billigen, wenn sie in der Gegenbewegung auftreten; die Quart hingegen muss (als Dissonanz angesehen) gebunden (vorbereitet) sein. So auch alle übrigen Dissonanzen; doch können manche unter ihnen, z. B. die verminderte Quint und Septime, ferner die übermässige Quart, in gutem Stimmenfluss ihrer leichten Fasslichkeit wegen auch frei eingeführt werden.



Fehlerhafte Stimmenparallelen, Quinten, Octaven — offen oder verdeckt —, Tritonus, Querstand, sind im zwei-, auch im dreistimmigen Satz sorgfältiger zu vermeiden wie im vier- oder mehrstimmigen, weil sie bei weniger Stimmen deutlicher gehört werden. Vorhalte haben dieselben Rechte und Bedingungen wie im vierstimmigen Satz:



Weiteres über den zweistimmigen Satz wird beim Contrapunkt sich ergeben.

Einen Akkord dreistimmig erkennbar darzustellen, hat beiweitem weniger Schwierigkeiten; nur manche Umkehrungen des Septimenakkordes lassen verschiedene Deutungen zu. Oft beanspruchen aber Rücksichten auf gute fliessende Stimmführung Fortlassung des einen und Verdoppelung eines anderen Intervalles — in solchen Fällen kommt es, da die betreffenden Akkorde nur zweistimmig erscheinen, auf das beim zweistimmigen Satz Gesagte heraus. Dem Dur- und Molldreiklang, wo er als solcher erkannt werden soll, darf die Terz nicht fehlen, es sei denn am Schluss, wenn alle drei Stimmen in der Octav (auch ohne Quint) ausgehen. Den verminderten Dreiklang kann man wohl ohne Terz, mit verdoppelter Quint gebrauchen. Dem Sextakkord des Dur- und Molldreiklanges kann nöthigenfalls die Terz fehlen, er erscheint dann mit verdoppelter Sext am besten. Soll er dagegen ohne Sext gebraucht werden, so darf es nur da geschehen, wo seine Bedeutung aus der Harmonie heraus erkannt werden kann.

Der Quartsextakkord ist fast immer vollständig darzustellen; am ersten kann er die Quart missen; ohne Sext wird man leicht geneigt sein, ihn einem Quartvorhalt ähnlich anzusehen. Der übermässige Sextakkord muss und wird auch jederzeit vollständig auftreten, desgleichen auch als Quartsextakkord (mit kleiner Sext und übermässiger Quart: $C-A^{\flat}-F^{\sharp}$). Dem Septimenakkord darf die Dissonanz nicht fehlen. Quint und Terz kann er entbehren, wenn sie nicht gerade zur Verbindung mit dem nächsten Akkord dienen, etwa als Vorbereitungsnote bei einer Folge von Septimenakkorden: $C-E^{\flat}-B$, $F-E^{\flat}-A$. Auch in den beiden ersten Umkehrungen des Septimenakkordes, dem Quintsext- und Terzquartakkord, soll das Septimenverhältniss deutlich ausgedrückt sein; dem Secundakkord kann die Sext fehlen, die Secund und Quart hingegen müssen ihm bleiben. Die Cadenzen werden sich hiernach, ebenso wie alle anderen Akkordverbindungen richtig herstellen lassen.

Ueber den mehrstimmigen Satz möge hier nur voraus bemerkt werden, dass manche Fortschreitungen, welche der vierstimmige nicht billigt, weniger streng angesehen werden, weil andere dazu- und dazwischentretende Intervalle sie unter Umständen verdecken. Sämmtliche Intervalle können in ihren Octaven verdoppelt werden, und dabei doch eine freie Bewegung zulassen. Der verminderte Dreiklang lässt sich weniger leicht behandeln, ebenso ist die Quint des übermässigen nicht gut zu verdoppeln; beim doppeltverminderten Dreiklang ist es nur die Quint, welche auch in der Octav zugleich auftreten kann ($C^{\sharp}-E^{\flat}-G$), weil seine anderen Intervalle ihren durch die Natur ihnen vorgezeichneten Gang nehmen müssen.

Das Verfahren mit den Umkehrungen ergiebt sich aus den Grundakkorden; ebenso bedarf der Septimenakkord und seine Umkehrungen keiner weiteren Erklärung; lässt seine Septime eine mehrfache Fortschreitung zu, so kann auch ihr die obere oder untere Octav beigegeben werden. Da Stammakkorde nicht mehr wie vierstimmig sind, ist auch die Harmonie des z. B. achtstimmigen Satzes nur eine reell vierstimmige; indem aber dasselbe Inter-

vall mehrfach, in verschiedenen Octaven verdoppelt und auf verschiedenen Wegen erreicht werden kann, stellt sich die Mehrstimmigkeit heraus, welche darum doch eine reelle ist, weil sie auf continuirlichem Festhalten einer gewissen Stimmentheilung und entsprechend selbständigem Stimmgange beruht. Ueber den vielstimmigen Satz im Allgemeinen wird bei der Einrichtung des Chores noch Einiges nachgeholt werden.

Geltung der Regeln

Mit manchen Regeln der Harmonielehre verfährt die Kunstpraxis völlig frei, und gestattet sich in so vielen Fällen Abweichungen davon, dass man diese kaum mehr als Ausnahmen ansehen kann. Die Ausnahmen würden die Regel überwiegen, folglich aufheben. Vorbereitung und Auflösung mancher Dissonanzen, Festhalten eines gemeinsamen Tones in derselben Stimme bei fortschreitender Harmonie, strenge Gebundenheit in Akkordfolgen — sind unter anderen Forderungen, deren sehr häufige Nichterfüllung in anerkannten Meisterwerken selbst dem bescheidensten Dilettanten auffallen muss.
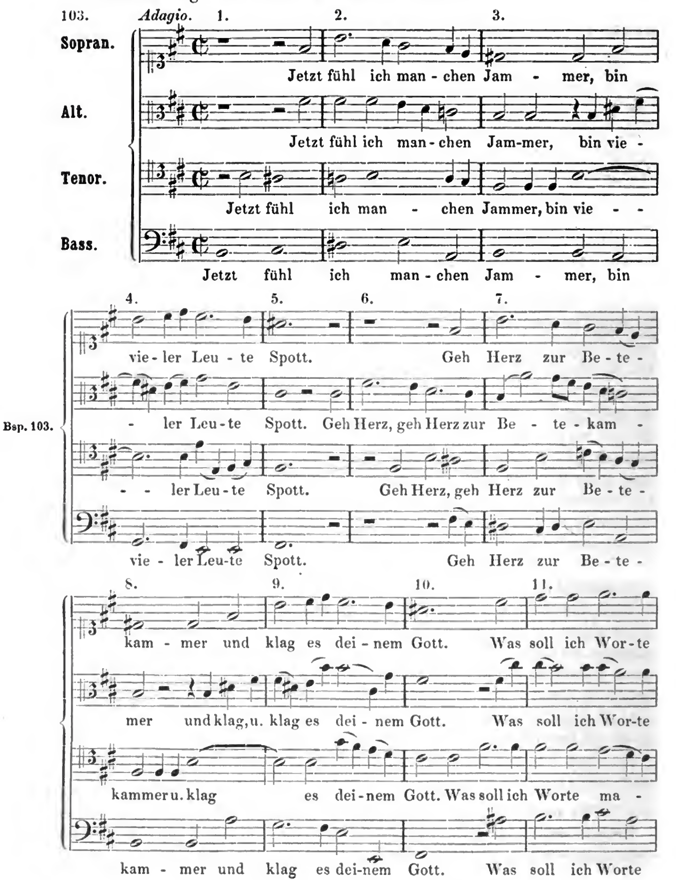
Es kann sich hier also nicht um Richtig oder Falsch handeln, sondern nur um eine nähere Bestimmung der Geltung, welche diese Regeln überhaupt und in verschiedenen Stil- und Setzarten haben.
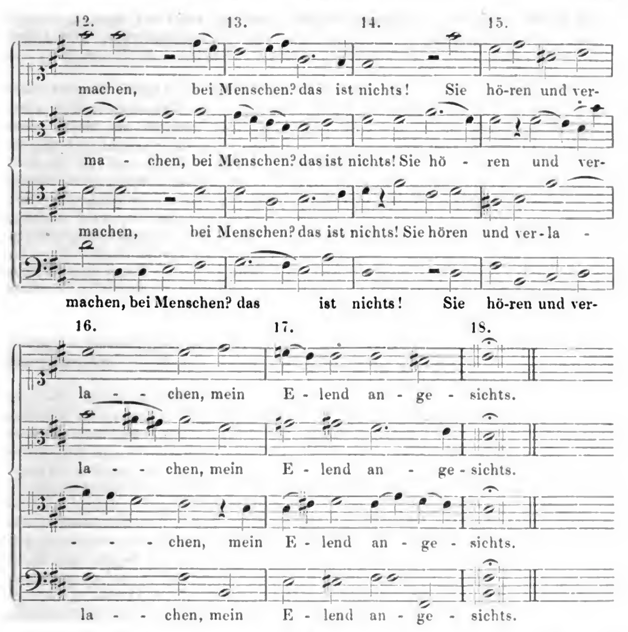
Sie sind Formeln, in welche die Theorie das natürlich Gesetzmässige der Kunst zusammenfassen muss, um einen bestimmten Anhalt zu gewinnen. Der erfahrene Tonsetzer verfährt nach dem erkannten Grundgesetz selbst und lässt die Regel beiseite, wenn sie diesem nicht Genüge leistet; der Lernende hingegen bedarf ihrer als Richtschnur zur Ausbildung correcten Tonsinnes und gediegener Satzfertigkeit, und hat sich daran zu halten, so lange seine Einsicht nicht hinreicht, das wesentlich Sachgemässe von der allgemeinen Form, welche die Regel dafür giebt, zu unterscheiden. Zu etwas Unrichtigem kann keine Regel führen, wenn auch ihre strenge Befolgung allein noch kein Kunstschönes hervorruft. Etwas durchaus regelrecht Gearbeitetes lässt uns vollständig theilnahmlos, wenn die übrigen Kunstbedingungen unerfüllt geblieben sind; hingegen kann auch das freieste Kunstwerk, wenn es wirklich ein solches ist, niemals von der Naturgesetzmässigkeit abweichen.

Manche der hier aufgeführten Regeln der Harmonielehre betreffen namentlich den sogenannten reinen Satz oder strengen Stil, die Grundlage und in vielen Beziehungen auch der Höhepunkt aller Tonsetzkunst. Er beruht durchaus auf dem Naturgesetzmässigen der Musik überhaupt und der Vocalmusik insbesondere, und wenngleich der freie Instrumentalsatz manche seiner Regeln in vielen Fällen unberücksichtigt lässt, so werden sie darum noch nicht an sich ungültig oder überflüssig, sondern treten stets in ihre Rechte, wo es auf Bewahrung reiner Vocalität ankommt. Auch die Instrumentalmusik würde ohne ihren festen Boden unter sich niemals zu voller Freiheit sich entfaltet haben.

Der nachstehende einfach vierstimmige Tonsatz zu einer choralartigen Melodie von J. W. Franck (Hamburg, Ende des 17. Jahrhunderts) kann dazu dienen, einen Rückblick auf die bis hieher zu Gebote gestellten Mittel

der Harmonie und der Stimmenbewegung zu gewähren. Ohne Anwendung weiterer contrapunktischer Kunst ist auf den melodiösen Gang jeder einzelnen Stimme Sorgfalt verwendet, deshalb möge auch der deutlicheren Uebersicht wegen der Satz in Partitur hier stehen:





Die rhythmische Gliederung der Melodie zeigt sich als sehr einfach, aus lauter zweitaktigen, jedesmal mit einem Auftakt beginnenden Abschnitten bestehend, von denen je 2 einen viertaktigen Satz bilden. Aus der ersten achttaktigen Periode ist jedoch eine zehntaktige geworden, indem aus Takt 1. durch den früheren Eintritt des Basses ein ganzer Takt entstanden, und durch die Vorausnahme der Melodie im Alt und Tenor Takt 5. und 6. in ähnlicher Weise auch zum zweiten Satz ein Takt hinzugekommen ist. Das rhythmische Gleichgewicht erscheint durch diese zwei über die viertaktige Gliederung hinausgreifenden Takte keineswegs gestört, denn erstens hält die Melodie die bestimmte rhythmische Form fest, ausserdem sind auch die überzähligen Takte in derselben rhythmischen Folge hinzugekommen, so dass demnach ein Ebenmaass vorhanden ist, und diese überzähligen Takte mehr als eine Bereicherung denn als eine Störung des Periodenrhythmus anzusehen sind.

Die Tonart ist H moll. Der tonische Dreiklang tritt zu Anfang jedoch nur sehr vereinzelt auf, mit Bestimmtheit erst in Takt 6. und 11., aber auch hier nur, um sogleich wieder verlassen zu werden. Nur von Takt 15. bis zum Schluss herrscht er unbedingt vor.

Die Cadenzen der verschiedenen Abschnitte und Sätze sind meist in der Melodie ausgesprochen. Die erste (Takt 3.) ist ein Halbschluss in E moll, die zweite (Takt 5.) ein Halbschluss in H moll; beide wiederholen sich mit der Melodie Takt 8. und 10.

Die fünfte Cadenz in der Paralleldurtonart (Takt 12.) kehrt auf Takt 14. wieder, durch den Bassgang mit noch grösserer Bestimmtheit ausgesprochen. Dem Ganzschluss am Ende geht noch ein Halbschluss auf der Dominante der Tonart (Takt 16.) vorauf.

Die Unbestimmtheit der Tonart, welche gleich von vorne herein daraus hervorgeht, dass die Tonika bis kurz vor dem Schluss nur in der Halbcadenz berührt wird, namentlich häufig zur Unterdominant sich hinneigt, wodurch die Tonika selbst Dominant wird — liegt wesentlich in der Stimmung, welcher sowohl Dichtung als Melodie entsprungen sind. Die Wendung nach D dur (Takt 12. und 14.) ist nicht allein durch die Nothwendigkeit einer mannigfaltigeren Cadenzbildung gerechtfertigt — die Melodie liesse an beiden Stellen auch einen Halbschluss der Haupttonart zu; dieser tritt aber bereits dreimal auf, und eine fernere Wiederholung wäre Steifheit. Der fast durchgängig herrschende Mollton bedarf aber ebenfalls einer Abwechselung. Diese liegt auch im Sinne der Melodie und der Dichtung. Die Worte Takt 10—14. erscheinen zwar als Frage, doch nur äusserlich, denn der wahre Inhalt dieser Frageform ist der Entschluss, welchen die Worte »das ist nichts« nicht zweifelnd, sondern ganz bestimmt aussprechen. Auch deshalb ist die entschiedene Ganze Cadenz in der Paralleldurtonart richtiger und treffender, wie ein Halbschluss auf der Dominant des Hauptones sein würde. Nachher ist dann die Rückkehr in die Molltonart von um so grösserer Wirkung und für das Zurückfallen in die eigentliche Grundstimmung um so bezeichnender.

Die Vorhalte, Verzögerungen, Durchgänge und Wechselnoten in den einzelnen Stimmen sind nach Vorangegangenem leicht zu erkennen. Sie machen die Melodiebildung rhetorisch ausdrucksvoller, biegsamer, und halten die einmal angeschlagene Bewegung in Viertelnoten ein. Die Note $D^{\#}$ Takt 4. im Alt ist eine melodische Umschreibung der Vorhaltsauflösung, ähnlich das $G^{\#}$ Takt 16. in derselben Stimme. Das an dieser Stelle mit D im Tenor zusammentreffende $A^{\#}$ im Alt dissonirt scharf, doch ist bereits bekannt, dass diese in fliessendem Stimmengange entstehenden Dissonanzen nicht nur gestattet sind, sondern in vielen Fällen zum Interessanten des harmonischen Gewebes beitragen, vorausgesetzt dass sie nicht fehlerhafte Fortschreitungen enthalten. Ebensowenig ist die Folge von C und $C^{\#}$ im Sopran und Tenor Takt 17. als Querstand fehlerhaft zu nennen; C ist als freier Vorhalt vor der Quint von E oder richtiger als kleine statt grosse Sext des $\substack{6\\5}$ der II von H moll, C-E-G-H statt $C^{\#}$-E-G-H, anzusehen, während der Tenor seinen diatonischen Durchgang nach der verminderten Septime D von $E^{\#}$ verfolgt.

VI. Contrapunkt. — Imitation.

Unter Contrapunkt schlechthin versteht man die mehrstimmige Setzart überhaupt; im engeren und eigentlichen Sinne jedoch den hier zu besprechenden Theil derselben, nämlich: die Kunst, gegen eine gegebene Melodie eine oder mehrere andere zu finden. Begriff

Das Wesen des Contrapunktes ist die Melodie, und hierin beruht seine Verschiedenheit von der Harmonie oder dem Generalbass. Denn in einer blossen Harmoniefolge ist reine und richtige Verbindung von Akkorden Hauptzweck; Melodie und reelle Stimmenmehrheit kommen dabei allerdings in Betracht — jene aber nur als melodisch sangbare Fortschreitung der Intervalle des gegenwärtigen Akkordes in den nächstfolgenden, diese insofern eine jede Harmoniefolge überhaupt mehrstimmig sein muss. Gleichviel ob die Stimmenfortschreitung in Akkordverbindungen einfach nur harmonische Bestandtheile enthält, oder durch Vorhalte, durchgehende Noten und andere melodische Hülfsmittel bereichert ist — sie bleibt an die gegebene Harmoniefolge gebunden. Wesen u. Verhältniss zur Harmonie

Im Contrapunkt hingegen ist das Verhältniss umgekehrt; die Melodie ist selbständig, nicht durch die Harmonie bedingt, sondern sie bedingend. Das ist jedoch nicht so aufzufassen, als ob etwa der Contrapunkt an eine reine und naturgemäss richtige Harmoniefolge nicht gebunden wäre — es versteht sich von selbst, dass eine solche jeder contrapunktischen Combination zu Grunde liegt. Doch herrscht sie nicht als vorausbestimmte und den melodischen Gang bestimmende Akkordfolge, sondern ergiebt sich anscheinend zufällig aus dem Zusammentreffen der selbständigen Stimmen zu harmonisch fasslichen und richtigen Verhältnissen.

Man kann sich den Unterschied folgendermassen noch deutlicher machen: Bei einer blossen Harmoniefolge entstehen alle, oder wenn ein Cantus firmus gegeben ist, die begleitenden Stimmen gleichzeitig, im Contrapunkt aber eine nach der andern; gegen die gegebene Melodie contrapunktirt erst eine, dann eine zweite, eine dritte Stimme, so dass der Satz durch den ersten Contrapunkt zweistimmig, durch den zweiten dreistimmig und durch den dritten vierstimmig u. s. w. wird.

In der neueren praktischen Tonsatzlehre geht die Harmonie dem Contrapunkt voraus, weil dieser völlige Vertrautheit mit den Gesetzen und

der Handhabung jener fordert. Der geschichtliche Entwickelungsgang der Musiktheorie war allerdings ein anderer. Denn die contrapunktische Kunst hatte gegen Mitte des 15. Jahrhunderts bereits eine bedeutende Höhe erstiegen, zu Ende des 16. Jahrhunderts wurde sie in heute noch werthvollen Lehrbüchern ausführlich abgehandelt, während ein eigentliches Harmoniesystem in unserem modernen Sinne vor Rameau's »Traité de l'Harmonie, réduite à ses principes naturels« etc. (Paris, Ballard 1722) noch nicht existirte. Die meisten alten Lehrbücher vom Contrapunkt behandeln zwar auch die Harmonie, jedoch nur einleitend und meistentheils vom speculativen, oft mysteriösen Standpunkt aus, zur physikalischen Klanglehre gehörend. Erst unser modernes Tonsystem zog ihre Darstellung als praktischen Theil der Tonsatzlehre nach sich.

Ist eine Setzart

Der Contrapunkt ist keine selbständige Kunstform, sondern eine Setzart, ein Darstellungsmittel, und kommt sowohl in den Formen des freien wie auch des strengen Stiles zur Anwendung — ebensogut im Liede, in der Sonate oder Symphonie wie in der Fuge, deren allein unterscheidendes Merkmal er demnach keineswegs ist. Ebensowenig darf er als ein durchaus bezeichnender Characterismus des kirchlichen Stiles angesehen werden, wenngleich dieser aus weiter unten näher anzudeutenden Gründen der contrapunktischen Schreibart vorzugsweise sich bedient.

Namen

Die gegebene Melodie, gegen welche contrapunktirt wird, heisst Cantus firmus (hergeleitet von den in früheren Zeiten häufig zu contrapunktischen Arbeiten benutzten, ihrer Unabänderlichkeit wegen Cantus firmus genannten Choralmelodien des gregorianischen Kirchengesanges), auch Satz, Subject (*soggetto, chant donné*).

Die contrapunktirende Stimme heisst schlechtweg Contrapunkt, und näher bezeichnet Contrasubject (*Contrasoggetto*).

Das Contrasubject kann über (*sopra il soggetto, Contrapunctus hyperbatus*) oder unter (*sotto il soggetto, Contrapunctus hypobatus*) dem Cantus firmus zu stehen kommen; desgleichen auch der Cantus firmus inmitten mehrerer Contrapunkte (*falso bordone*). Die Benennung Contrapunkt ist entstanden aus *punctum contra punctum*, Note gegen Note, und zu Ende des 14. oder Anfang des 15. Jahrhunderts an Stelle des bis dahin üblichen Discantus in Gebrauch gekommen. Die Sache aber ist älter wie ihr Name, denn die ersten Versuche einer Art von Contrapunkt sind bis ins 10. Jahrhundert und noch weiter zurückzuführen. Schon vor Guido finden sich Spuren von mehrstimmigen Versuchen. Einem alten Schriftsteller zufolge soll bereits um 686 in England eine Art Harmonie bekannt gewesen, die Kirchenmusik *concentu, discantu atque organis* ausgeübt worden sein. Der Cantus planus der alten Kirche war jedoch rein einstimmig. Wahrscheinlich ergaben sich die ersten mehrstimmigen Fortschreitungen, indem man auf gewissen Stellen der Gesänge (namentlich gegen den Schluss hin) von zwei sonst unison gehenden Stimmen die eine ruhen, die andere sich fortbewegen liess. Möglicherweise sind die ersten Anregungen dazu von der

Orgel ausgegangen. Die ältesten aufbehaltenen Verbindungen gleichzeitig erklingender Tonverhältnisse (das erwähnte Organum zur Zeit des Hucbald und Guido) enthielten nur die den Griechen schon als Zusammenklänge bekannten Intervalle Quint, Octav, Duodecime und Doppeloctav, wie auch die ältesten Mixturorgeln aus Grundton, Octav, Duodecime und deren ferneren Octavverdoppelungen zusammengesetzt waren. Demgemäss nannte man das Vortragen eines Gesanges in diesen Quint- und Octavverhältnissen der Orgel *organizare* (*in duplo vel triplo*). Wenngleich noch mehrere Beispiele eines solchen Organum vorhanden sind, so ist doch nicht anzunehmen, dass diese Art von Mehrstimmigkeit den Sängern vorgeschrieben worden sei, sondern der Zusammenklang mag sich auf natürlichem Wege, aus den Abständen der verschiedenen Stimmengattungen von selbst ergeben haben. Man kann heutigen Tages noch, namentlich in katholischen Ländern beim Sprechen der Tischgebete und den Antworten der Gemeinde bei der Collecte in den Kirchen, Quint- und Octavintervalle, auch wohl die Terz und kleine Septime oft deutlich vernehmen, sowie auch Leute, welche von der Musik nichts wissen, einfache Lieder und Volksweisen in Quintparallelen singen hören. — Etwa im 11. Jahrhundert mag eine Art Discantus aufgekommen sein, welche ebenfalls als eine der primitivsten Vorstufen des Contrapunktes anzusehen ist. Zu einem vorhandenen Cantus wurde ein zweiter (*dis-* oder *biscantus*), und zwar aus dem Stegreif ausgeführt, also nicht vorher ausgearbeitet und notirt. Etwas Erbauliches jedoch kann dieser improvisirte Discantus nicht gewesen sein, denn mehrere römische Bullen verboten ihn, als die Kirche entweihend, und ein alter Schriftsteller sagt davon: »Non humanis vocibus, sed beluinis strepidibus cantillant, dum hinniunt discantum pueri, mugiunt alii tenorem, alii latrant contrapunctum«. Franco von Köln theilt Vorschriften mit für die Behandlung des Discantus; nach ihm war er eine Combination verschiedener, nach mehreren Notengattungen (Longa's, Breves, Semibreves) in richtigem Zeitverhältniss zusammengesetzter und in der Notirung entsprechend verzeichneter Melodien. Joannes de Muris führt 6 Species von Intervallen auf, durch welche der *Discantus planus ac melodiosus* ausgeführt werden kann: den Einklang, die kleine und grosse Terz, die Quint, grosse Sext und die Octav. — Aehnlich dem improvisirten Discantus mag der in Frankreich übliche *fleurtis* gewesen sein, so auch der Contrapunkt *à mente* (aus dem Stegreif, *non à penna*), worüber Herbst (»arte prattica et poetica«, 1653) eine kurze Abhandlung giebt. Pater Martini beschreibt den *Contrapunto alla mente* (»Saggio del contrapunto«, Bd. I. S. 57) als einen von einem vierstimmigen Chor improvisirten Contrapunkt, ohne jedoch eine weitere Erklärung dieser Sache zu geben. Etwas Aehnliches sagt Rousseau in seinem Wörterbuch, nämlich es gebe so geübte Kirchensänger, dass sie eine vierstimmige Fuge zu improvisiren und frei auszuführen im Stande wären. Eine Erklärung dieses Wunderwerkes, welche weit wahrscheinlicher und vernünftiger ist wie überhaupt so manche von Rousseau's

halbwahren Auseinandersetzungen, giebt André (Lehrbuch der Tonsetzkunst Bd. II. Abth. I. S. 12). Noch mag erwähnt werden, dass im 14. Jahrhundert (später durch päpstliche Sänger von Avignon nach Rom gebracht) eine Art dreistimmiger Satz aus lauter auf einander folgenden Sextakkorden bestehend aufkam, *falso bordone, faux bourdon* (falscher Bass) genannt. Den eigentlichen, zugleich den Cantus firmus enthaltenden Grundbass der Akkordfolge hat die Oberstimme; die nächsttiefere begleitet diese in Unterquarten, und der Bass hat die ursprüngliche, je nach natürlicher Beschaffenheit des Kirchentones grosse oder kleine Terz (daher der Name: falsche Unterstimme). Nähere Erklärung dieser wie auch anderer Bedeutungen des *falso bordone* in S. W. Dehn, »theoretisch praktische Harmonielehre« S. 175. Die erste Ausbildung der Harmonie geht mit der Entstehung des Mensuralgesanges zusammen, und auch die frühesten Anfänge des doppelten Contrapunktes und der Fuge sind in diese Zeit zu setzen, als man begann, bestimmte Gesetze für die Fortschreitungen und Auflösungen der Consonanzen und Dissonanzen festzustellen. Im 15. Jahrhundert kam die Kunst des Contrapunktes und der Fuge bereits zur höheren Entfaltung.

Eintheilung

Die ältere Lehre theilt den Contrapunkt in mannigfache Gattungen:

1. Nach dem Werthverhältniss der Noten des Contrapunktes unter sich und zu denen des Cantus firmus. Entweder gehen beide Stimmen in Noten von gleicher (*Contrapunctus aequalis, vulgaris, planus*) oder von ungleicher Dauer (*Contrapunctus inaequalis, diminutus, figuratus, floridus, ornatus* etc.), also z. B. 2, 3, 4 und mehr Noten des Contrapunktes gegen eine des Cantus firmus.
2. Nach der stufenweisen (*Contrapunctus gradativus*, *Contrapunto alla diritta*) oder sprungweisen (*Contrapunctus saltativus, Contrapunto di salto, in saltarello*, hüpfenden) tonlichen Bewegung des Contrapunktes. Desgleichen kann dieser
3. Ligaturen enthalten (*syncopatus, ligato*), und demnächst
4. entweder aus willkürlichen Gängen (*phantasticus, mixtus*) bestehen, oder aus einer kurzen, entweder freien oder dem Cantus firmus etwa selbst entlehnten melodischen Figur entwickelt sein. Der Contrapunto ostinato ist überdiess ein solcher, dessen Cantus firmus ein kurzer, stets wiederkehrender Satz ist, gegen den die contrapunktirenden Stimmen in stets neuen Wendungen sich bewegen (S. 98).

Wenngleich auch heute noch alle diese Gattungen (einige andere sind noch unerwähnt geblieben) nicht nur mit bestem Erfolg im Studiengange berücksichtigt, sondern auch jederzeit von der Praxis angewendet werden, so genügt uns hier doch die einfache Unterscheidung des Contrapunktes nach dem Verhältniss der Lage, in welchem der Cantus firmus und das Contrasubject zu einander sich befinden können.

Demnach ist ein Satz

einfacher

im einfachen Contrapunkt

abgefasst, wenn das Stimmenverhältniss nicht geändert werden, die Untere Stimme nur allein Untere, die Obere nur Obere sein kann;

im doppelten Contrapunkt — doppelter

hingegen, wenn die Stimmen ihre Lage vertauschen können, so dass ohne Beeinträchtigung des Wohlklanges die Obere, Mittlere oder Untere Stimme Untere, Obere, Mittlere etc. wird. Diese Versetzung der Stimmen heisst Umkehrung (*evolutio, rivolgimento*).
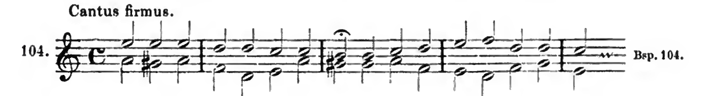
Die den Stimmengang betreffenden Fortschreitungsgesetze sind für den einfachen und doppelten Contrapunkt insofern dieselben, als sie die Grundlage einer natürlich fliessenden Melodiebildung und eines reinen harmonischen Zusammenklanges ausmachen, mithin die im Wesentlichen von der Harmonie her schon bekannten. Ausserdem hat der doppelte Contrapunkt seine speciellen Regeln für die verschieden möglichen Arten der Umkehrung.

Im Allgemeinen wird in beiden Gattungen des Contrapunktes Vorbereitung und Auflösung der Dissonanzen gefordert; freie sind nur im Durchgange gestattet, doch können wohl die kleine Septime und leicht fassliche verminderte Intervalle, desgleichen auch die übermässige Quart in fliessendem Stimmengange und wenn es sonst ohne Fehler angeht, frei eintreten. Im zweistimmigen Satz dürfen nur unvollkommene Consonanzen (Terzen und Sexten) in paralleler Bewegung zusammentreffen — jedoch nicht etwa lauter Folgen von Terzen und Sexten, sondern beide mit einander abwechselnd; es sollen nicht mehr wie höchstens drei gleichartige Intervalle auf einander folgen. Vollkommene Consonanzen sind darum keineswegs ausgeschlossen, sie dürfen jedoch nur in Gegenbewegung auf einander zuschreiten. Alle fehlerhaften Fortschreitungen, verdeckte Quint- und Octavparallelen, der Tritonus, unharmonische Querstände müssen im zweistimmigen Contrapunkt strenger wie im mehrstimmigen vermieden werden. Figuration in gebrochenen Akkorden wird, wenn der Contrapunkt für Gesang abgefasst sein soll, als unmelodisch und dem Wesen der Stimme nicht zusagend, vermieden, ist im Instrumentalsatz jedoch häufig. Die Melodiebildung des strengen Vocalcontrapunktes bewegt sich gerne in stufenweisen diatonischen Folgen und leicht fasslichen Sprüngen; übermässige Intervallenschritte sind nur mit grösster Vorsicht anzuwenden, die Regel will sie eigentlich garnicht geduldet wissen.
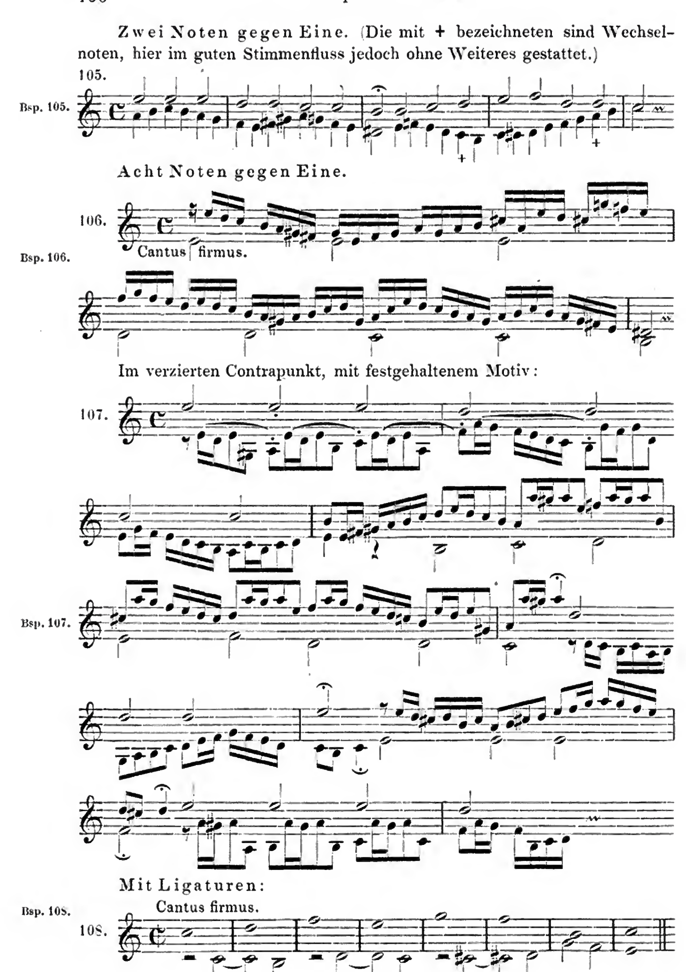
Von mehreren Arten des einfachen Contrapunktes, welcher, beiläufig noch erwähnt, namentlich im Instrumentalsatz manche Freiheiten gestattet, denen der doppelte durch seine Natur unzugänglich bleibt, mögen hier an Stelle alles Weiteren nur einige zweistimmige Beispiele stehen. Der Cantus firmus ist aus S. W. Dehn, »Lehre vom Contrapunkt«, und ebenda vielfach anders bearbeitet nachzusehen. — einfacher Contrapt.

Note gegen Note.

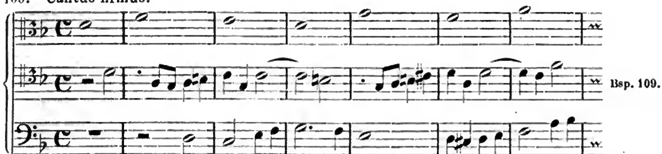
Cantus firmus.

104.  Bsp. 104.

Zwei Noten gegen Eine. (Die mit + bezeichneten sind Wechselnoten, hier im guten Stimmenfluss jedoch ohne Weiteres gestattet.)
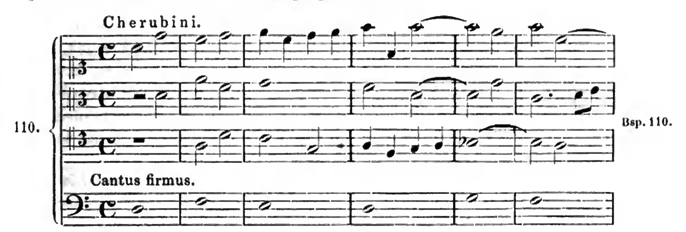


Verzierter dreistimmiger Contrapunkt aus Cherubini, »Theorie des Contrapunktes und der Fuge«:
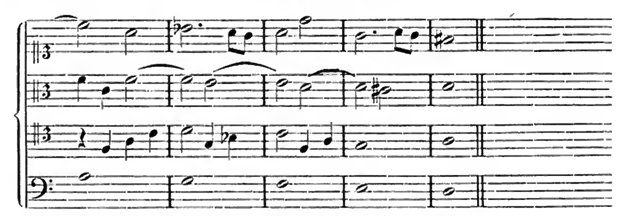


Rhythmik der Stimmen

Jede Stimme eines kunstgemäss ausgebildeten einfachen oder doppelten Contrapunktes soll nicht nur ihren selbständigen Tongang nehmen, sondern — und das ist ebenfalls sehr wesentlich — auch rhythmisch characteristisch von den übrigen verschieden sein. Es beginnt also auch der Rhythmus im Contrapunkt, als dem mehrstimmig melodischen — polyphonen — Tonsatz bereits eine höhere Mannigfaltigkeit im Einheitlichen zu gewinnen, indem hier Zeitfiguren von verschiedener Gestalt und individueller Belebtheit unter eine höhere gemeinsame Taktordnung zusammentreten. Eben wie paralleler Tongang ist auch gleiche Zeitgliederung der betheiligten Stimmen contrapunktisch unbedeutend; gute Bindungen, Syncopen, Vorhalte und dergl. hingegen sind wesentlich, — nicht allein in harmonischer Beziehung, sondern auch wegen scharfer Betonung des Rhythmus durch die Dissonanz. Auf symmetrischen Periodenbau kommt es noch nicht an, wenngleich er keineswegs ausgeschlossen ist; aber der Characterismus verschiedener Zeitbewegung und Theilung erlangt nichtsdestoweniger grossen Einfluss. Zwar wird die gegebene Melodie selbst weder tonlich noch rhythmisch dadurch umgestaltet, dass Contrapunkte von abweichender Bildung neben ihr herschreiten oder gegen sie anstreben, aber der Tonsatz im Ganzen kann durch die freie Entfaltung des melodischen Einzellebens der Stimmen eine mannigfach verschiedene Bedeutung gewinnen.

In folgendem vierstimmigen einfachen Contrapunkt sind wenigstens zwei, oft alle vier Stimmen von einander abweichend rhythmisch gestaltet, während im Allgemeinen die Halbe- und Viertelbewegung vorherrscht:





Etwas speciellere Betrachtung fordert

Doppelter Contrapt.

der doppelte Contrapunkt,

als wichtiger Theil der Tonsetzkunst. Sein Studium darf nicht vernachlässigt werden, denn es gewährt freie Beherrschung des Tonmaterials, Gediegenheit des Satzes und verschiedene Mittel, einem musikalischen Gedanken interessante Mannigfaltigkeit zu verleihen. Ein contrapunktisch gut gearbeiteter Satz an richtiger Stelle behauptet unter allen Umständen den Vorzug nachhaltigerer Wirkung vor einem nur melodiösen und wohlgefälligen. Denn auf Grund der natürlichen und unabänderlichen Gesetze reiner und richtiger Tonverbindung ist der Contrapunkt das Unabänderliche in der Musik, weder der Mode oder Laune, noch dem nationalen Geschmack unterworfen. Die Franzosen, Italiener oder Engländer haben keinen anderen Contrapunkt wie die Deutschen.

Namentlich mit den künstlichen Arten des doppelten Contrapunktes trieb die ältere Lehre allerdings viel Geheimnisskrämerei, und verlor sich in unnützen und unmusikalischen Experimenten. Deshalb erscheint jener Gattung von Dilettantismus, die das Ueberflüssige und Ausgeartete vom Sachlichen nicht zu sondern weiss, die Beschäftigung mit diesem Gegenstande als eine Abtödtung aller Phantasie und Empfindung. Dem widersprechen jedoch die Werke aller bedeutenden Tonsetzer bis auf heutigen Tag ohne Ausnahme. Ist auch der doppelte Contrapunkt unter Umständen mehr Combination wie unmittelbarer Gefühlserguss — so kann doch jener das Recht, welches ihr auch am freiesten Kunstwerk zukommt, nicht streitig gemacht werden, wenn sie der Phantasie sich dienstbar erweist, indem sie den kunstgemässen Ausdruck des Gedankens vermittelt.

Es können in einem Tonsatz entweder zwei, drei oder auch mehr Stimmen im doppelten Contrapunkt abgefasst sein, d. h. sich umkehren lassen, und demnach heisst der Contrapunkt ein doppelter, dreifacher, vierfacher etc. Hier wird nur die erste und gebräuchlichste Art — mit zwei umkehrungsfähigen Stimmen — in Betracht gezogen.

Umkehrung

Die Umkehrung besteht darin, dass der Contrapunkt, wenn er über dem Cantus firmus liegt, um ein gewisses Intervall unter denselben, und umgekehrt, wenn er unter ihm liegt, über ihn gesetzt werden kann. Das-

selbe Verfahren kann mit dem Cantus firmus eingeschlagen, dieser höher oder tiefer wie der Contrapunkt gelegt werden, während er ursprünglich in tieferer oder höherer Lage sich befand.

Jenachdem die Versetzung der Stimmen um eine Octav, Decime oder Duodecime geschehen kann, heisst der Satz ein doppelter Contrapunkt in der Octav, Decime oder Duodecime.

Wirklich musikalischen Werth haben nach den bedeutendsten Theoretikern und Contrapunktisten nur diese drei genannten Contrapunkte. Marpurg hat zwar auch die übrigen (in der None und Undecime etc.) in seiner Abhandlung von der Fuge besprochen, doch nur, wie Dehn ganz richtig bemerkt, um der von gewissenlosen und pedantischen Lehrern damit getriebenen Charlatanerie aufklärend entgegenzutreten. Cherubini erwähnt sie gleichfalls, nur kurz, der Vollständigkeit wegen, ebenso auch André (Lehrbuch der Tonsetzkunst Bd. II. Abth. I.), um ihre Untauglichkeit darzuthun und (S. 192) Kirnberger, der mehr Wesens wie nöthig davon machte, zu widerlegen. Alle älteren Theoretiker gedenken ihrer kaum und stellen ebenfalls nur die erwähnten drei Arten — in der Octav, Decime und Duodecime auf.

Der Umkehrung des in der Octav

doppelten Contrapunktes in der Octav
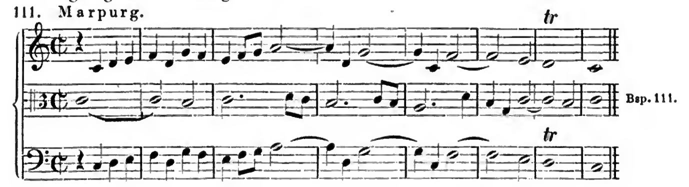
liegt folgendes Zahlenschema zu Grunde:

1	2	3	4	5	6	7	8
8	7	6	5	4	3	2	1

das heisst: wenn eine der beiden Stimmen um eine Octav oder eine Doppeloctav tiefer, oder die andere um so viel höher gesetzt wird, so verwandeln sich die Tonverhältnisse der oberen Zahlenreihe in die der unteren. Es wird also in der Umkehrung die Prime zur Octav, die Secund zur Septime, die Terz zur Sext u. s. w.; alle Consonanzen bleiben demnach Consonanzen, mit Ausnahme der Quint, welche zur dissonirenden Quart wird; alle Dissonanzen bleiben Dissonanzen, bis auf die Quart, aus welcher eine Quint entsteht. Zwei reine Quarten dürfen in paralleler Bewegung nicht auf einander folgen, weil sie in der Umkehrung Quintparallelen ergeben.

Folgendes Beispiel giebt von der Umkehrung in der Octav eine Vorstellung. Die Stimme in der Mitte ist der Cantus firmus, die obere der Contrapunkt, und die untere dessen Umkehrung, der Uebersichtlichkeit wegen gleich daruntergesetzt.

111. Marpurg.
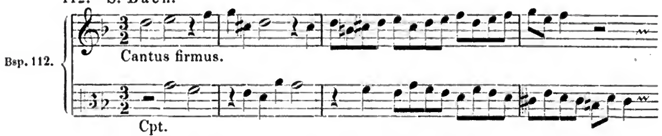


Bsp. 111.

Wenn die Stimmen eines Contrapunktes über eine Octav von einander sich entfernen, so werden bei der Umkehrung entweder die eine um zwei Octaven, oder wenn diese nur um eine Octav tiefer oder höher, so die andere um eine Octav höher oder tiefer gesetzt.

Werden in einem Satz nur die Terz, Sext und Octav als Zusammenklänge, Dissonanzen aber nur durchgehend angewendet, und gehen die Stimmen nur in Gegen- oder Seitenbewegung, so dass also auch nicht mehrere Consonanzen derselben Art (Terzen oder Sexten) in paralleler Bewegung einander folgen: so kann dieser Satz leicht mehrstimmig gemacht werden, indem man der höheren oder tieferen Stimme oder beiden zugleich eine Oberterz oder Untersext, oder auch der einen Stimme eine Terz, der anderen eine Sext hinzufügt:

112. S. Bach.
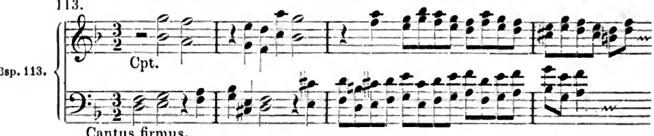
Bsp. 112.



Umkehrung in der Octav mit Terzen- und Sexten-Verdoppelung:

113.

Bsp. 113.



Das Contrasubject des voranstehenden Beispiels ist nichts anderes als das Subject selbst in der Gegenbewegung. Uebrigens hat diese Art der Mehrstimmigkeit keinen contrapunktisch höheren Werth, da sie nur durch Parallelstimmen entsteht. Doch kommt es auf die Art der Anwendung an.

Zu erinnern ist noch, dass einem jeden Contrapunkt eine oder mehrere Füllstimmen beigegeben werden können, deren es unter Umständen sehr bedarf, um die Klangwirkung vollkommener zu machen. Desgleichen gestatten alle Arten doppelter Contrapunkte Anwendung von Versetzungszeichen bei der Umkehrung, auch Abänderung einzelner Tonschritte. Selbstverständlich darf aber die Erkennbarkeit des melodischen Ganges durch solche Freiheiten nicht beeinträchtigt werden.

Contrapunkt der Decime

Ein Satz ist im

doppelten Contrapunkt der Decime

abgefasst, wenn seine Stimmen um eine Decime (oder Terz) — die obere um so viel tiefer, die untere um so viel höher — versetzt werden können.
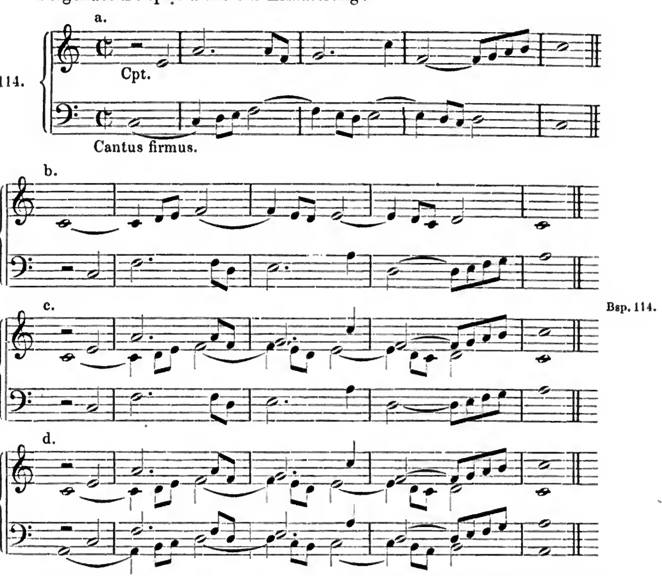
Folgendes Zahlenschema

10	9	8	7	6	5	4	3	2	1
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10

veranschaulicht die in der Umkehrung sich ergebenden Intervalle in der beim Octavcontrapunkt erklärten Weise. Man ersieht daraus, dass weder zwei Terzen oder Decimen noch zwei Sexten auf einander folgen dürfen, weil aus deren Umkehrungen Octav-, Einklangs- und Quintparallelen entstehen. Die Gegenbewegung ist auch hier das beste Mittel zur Vermeidung fehlerhafter Fortschreitungen.

Unter Umständen kann man auch einen Decimencontrapunkt durch Zusatz von Terzen und Decimen drei- und vierstimmig machen. Wenn die Dissonanzen richtig behandelt sind, so lassen alsdann alle Stimmen bequem sich umkehren.

Folgendes Beispiel diene zur Erläuterung:



Bsp. 114.

114 a. ist der contrapunktische Satz, b. die einfache Umkehrung, der Cantus firmus eine Octav höher, der Contrapunkt eine Decime tiefer gesetzt. Unter c. ist der Cantus firmus ebenfalls eine Octav höher, der Contrapunkt eine Decime tiefer gelegt, dieser Umkehrung jedoch eine Decime beigegeben, so dass der Contrapunkt in seiner natürlichen Lage und in der Decimenumkehrung zugleich erscheint. Unter d. gehen Bass und Alt, desgleichen Tenor und Sopran in Decimen; der Alt ist der um eine Octav höher gesetzte Cantus firmus, der Bass dessen Verdoppelung in der Unterterz (Decime); der Tenor der um eine Decime tiefer gesetzte Contrapunkt,

und der Sopran dessen ursprüngliche Lage (oder Verdoppelung der Umkehrung in der Decime). Bei geeigneter Einrichtung können, wie das Beispiel zeigt, sowohl der Cantus firmus wie auch der Contrapunkt zugleich um eine Decime versetzt werden.

Contrapunkt der Duodec.

Der an Hülfsmitteln reichste aller Contrapunkte,

der doppelte Contrapunkt in der Duodecime

oder Quint, zeigt durch sein Zahlenschema:

12	11	10	9	8	7	6	5	4	3	2	1
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12

dass in der Umkehrung alle Consonanzen auch Consonanzen bleiben, mit Ausnahme der Sext, welche zur Septime wird. Sein Hauptintervall ist die Terz, weil sie in der Umkehrung Terz (Decime) bleibt; ein jeder auf den Terzencontrapunkt gegründete Satz kann also bequem in der Duodecime umgekehrt werden.

Cherubini.

115. a. Cpt.

C. f.

b.

Bsp. 115.

c.

d.

115 a. ist der contrapunktische Satz; unter b. ist der Cantus firmus in die obere Octav, der Contrapunkt in die Unterquint, bei c. der Cantus firmus in die obere Duodecime versetzt, der Contrapunkt an seiner Stelle geblieben, und bei d. steht der Cantus firmus in der oberen Quint, der Contrapunkt in der oberen Octav.

---

drei- und vierfach doppelter

Es wurde bemerkt, dass drei- und vierstimmige Sätze im drei- und vierfachen Contrapunkt abgefasst sein können. Es lassen sich alsdann alle drei oder vier Stimmen in der Octav (auch unter Umständen in der Decime oder Duodecime) umkehren.

Ein dreistimmiger Satz ergiebt somit (bei einfacher Umkehrung in der Octav) drei Hauptumkehrungen, wobei alle drei Stimmen, und drei Nebenumkehrungen, wobei je zwei Stimmen versetzt werden. Ein vierstimmiger Satz giebt vier Haupt- und zwanzig Nebenumkehrungen, letztere stets nur unter je 3 Stimmen. Ist der

Satz gut angelegt, so lassen die Umkehrungen sich leicht vollziehen, und schon durch dieses Verfahren allein kann derselbe musikalische Gedanke ohne weitere Umbildung beständig neu und interessant erscheinen.

Einige künstliche Contrapunkte mögen noch genannt werden; im Grunde verlangt ihre Herstellung mehr Kunstfertigkeit wie Kunst, und ihr musikalischer Werth ist in den meisten Fällen durchaus unerheblich. Künstl. Contrapunkte

So lässt der gemischte Contrapunkt Umkehrungen in allen drei Hauptarten des Contrapunktes (in der Octav, Decime und Duodecime) mit sich vornehmen. — Der Contrapunkt in der Vergrösserung (*per augmentationem*) kann in Noten von doppeltem Werth, der in der Verkleinerung (*per diminutionem*) in Noten von halbem Werth genommen werden. — Der Contrapunkt in der Gegenbewegung gestattet die Tonfolge bei der Umkehrung in der Gegenbewegung darzustellen. gemischte — Augmentatio — Diminutio — in motu contrario

Diese ist zweierlei Art; entweder wird der Hauptton des Satzes zum Hauptton, die Secund zur Septime u. s. w.:

c d e f g a h c aufsteigende Octav
c h a g f e d c absteigende »

oder es werden die Octav des Hauptones und die Octav der Dominant einander entgegengesetzt:

c d e f g a h c aufsteigende Octav des Haupttones,
g f e d c h a g absteigende » der Dominant.

Doch kann die Gegenbewegung auch auf anderen Intervallen eintreten. Hier genüge ein Beispiel (in der Octav des Haupttones):

Marpurg.

116. Bsp. 116.

Von den zwei Schlüsselpaaren ergiebt das erste die Umkehrung in der Gegenbewegung, wenn man das Blatt umkehrt und von rechts nach links liest; man kann sich das Lesen aber auch erleichtern, indem man das Blatt auf den Kopf gestellt vor den Spiegel hält. Das zweite bedarf keiner Erklärung. Die Gegenbewegung an sich kann in der Nachahmung, im Kanon und in der Fuge zur mannigfaltigen thematischen Umbildung eines Gedankens nützlich sein; die Spielerei mit dieser (sogenannten doppelt verkehrten) Umkehrung und den Schlüsseln erkennt jeder selbst als völlig werthlos.

Gleichfalls nicht höheren musikalischen Werth hat endlich der rückgängige Contrapunkt — er kann eben wie vom Anfang zum Ende so auch vom Ende zum Anfang, sowohl im einfachen wie im doppelten Contrapunkt, in directer oder Gegenbewegung ausgeübt werden; und der polymorphische (vielgestaltige) Contrapunkt lässt mehrere der überhaupt möglichen Umkehrungsarten, in der Octav, Decime und Duodecime, zwei- und mehrstimmig, in der Gegen- und rückgängigen Bewegung zugleich mit sich vornehmen, auch wohl in der Augmentation und Diminution sich darstellen. cancrizans — polymorphische

Somit genug von diesen Kunststücken, welche mit der Kunst sehr wenig zu schaffen haben; es genügt sie zu kennen — das höchste Verdienst, welches mit ihrer etwaigen Anwendung sich verknüpft, ist darin zu setzen, dass sie natürlich und unmerklich genug geschieht, um dem Hörer oder Partiturleser zu entgehen, wenn er nicht besondere Aufmerksamkeit darauf wendet. Als Ausschreitungen der Virtuosität gehören sie einer Zeit an, welche an sich nichts weniger wie idealitätslos war, in technischer Beherrschung des Tonmaterials aber unerreichbar dasteht. Ohne die völlig ungebundene und allseitige Herrschaft über den Tonsatz, welcher die Behandlung der kunstvollsten polyphonen Formen nur ein leichtes Spiel war, hätten die grossen Tonmeister des vorigen Jahrhunderts, von allem bedeutenden Inhalt ganz abgesehen, nur der Masse nach eine solche Anzahl von Werken durchaus nicht zu schaffen vermocht. Gegenwärtig macht allerdings Niemand mehr contrapunktische Kunststücke, doch ist auch die contrapunktische Kunst selbst weit von ihrer Höhe heruntergestiegen. Indem wir aber jene verwerfen, sind wir doch über den noch weit schlimmeren Mangel an gediegenem und schönem Tonsatz in unserer heutigen Musik zu keinem gelinderen Urtheil berechtigt.

Die Nachahmung oder Imitation.

Begriff

Nachahmen (imitiren) heisst: einen kurzen Gesang oder eine melodische Figur auf gleicher oder verschiedener Tonstufe in verschiedenen Stimmen zwei oder mehrere Male nach einander ausdrücken.

Hier haben wir es vorläufig mit der freien Nachahmung — Nachahmung oder Imitation schlechthin — zu thun; die strenge, der Kanon, wird weiter unten erklärt.

Die Imitation setzt reelle Stimmenmehrheit voraus, wenigstens fordert sie zwei Stimmen. Denn eine Stimme allein kann einen Gesang wohl
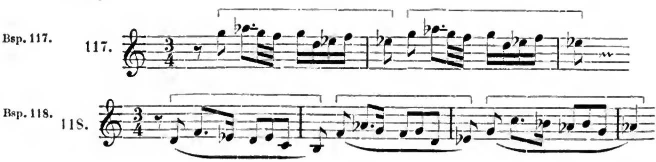
Wiederholung — wiederholt, auf gleicher Tonhöhe (Beisp. 117), oder

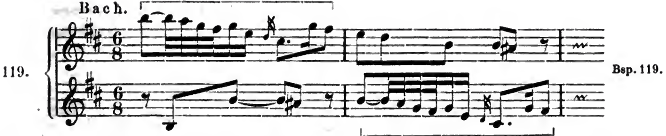
Versetzung — versetzt, auf verschiedener Tonhöhe (Beisp. 118)

Wesen — wiedergeben: das Wesen der Nachahmung beruht jedoch im Hindurchgehen des melodischen Satzes durch verschiedene Stimmen (Beisp. 119):

Bsp. 117.

Bsp. 118.
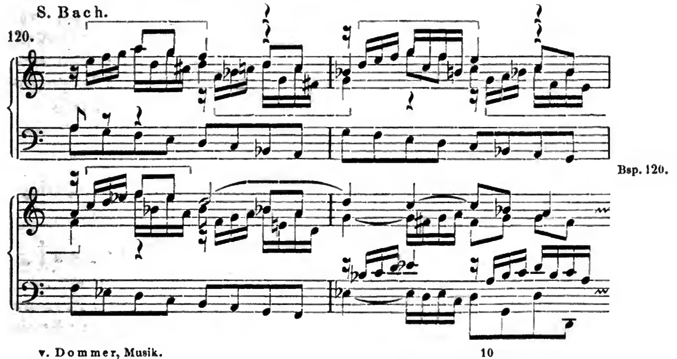




Der **nachzuahmende Gesang** heisst: **Proposta, Modell, Thema,** *vox antecedens*, auch Führer, Guida;
die **nachahmende Stimme: Risposta, Nachahmung, Imitation,** *vox consequens*, *conseguente*, auch Gefährte, Antwort.

In der **freien Nachahmung** wird die **Proposta nicht streng beantwortet**; es können Versetzungszeichen angewendet, desgleichen Aenderungen in den Intervallenschritten vorgenommen (Quarten statt Quinten, Terzen statt Secunden etc. gesetzt) werden. Der Eintritt der Nachahmung braucht nicht auf gleichem Takttheil mit dem Modell zu geschehen — so kann die Nachahmung auf der Arsis eintreten, wenn das Thema auf der Thesis begonnen hat, und umgekehrt (*per arsin et thesin*, *in contrario tempore*). Oft beruht die Imitation auch nur auf **allgemein rhythmischer** oder **melodischer Aehnlichkeit**.

Doch dürfen alle diese der Imitation gestatteten Abweichungen die **Erkennbarkeit des Thema nicht beeinträchtigen**, und andererseits muss das Thema **wenigstens soweit characteristisch** sein, dass es jene Abweichungen ertragen kann, ohne sogleich die Erkennbarkeit zu verlieren.

Bei der **einfachsten Art** der Nachahmung **schweigt die Proposta**, nachdem sie ihren Gesang vorgetragen hat, während die Risposta antwortet, woraus ein Wechselspiel der Stimmen hervorgeht, welches auch in guten Meisterwerken nicht selten zu finden ist und sehr angenehm und ausdrucksvoll sein kann, z. B.:



Vollkommener jedoch ist die Nachahmung, *wenn die vorschlagende Stimme ihren Gesang fortführt*, während die imitirende antwortet:

Beethoven.

Bsp. 121. 121.
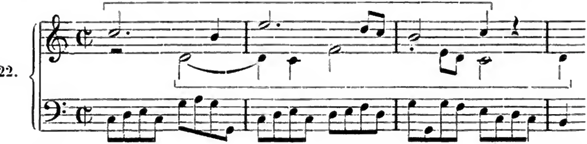
Aus den voranstehenden Beispielen hat sich bereits ergeben, dass die *Länge des Modells* ganz von der Absicht des Tonsetzers abhängt. Es kann sowohl ein einzelnes Motiv, eine Figur oder ein Glied eines längeren Thema, wie auch ein ganzer Satz nachgeahmt werden, wenngleich aus Gründen der Fasslichkeit und bequemen Handhabung zu beachten ist, dass das Modell eine gewisse Ausdehnung nicht überschreite, weil es sonst durch häufigere Wiederholung leicht monoton, überdiess schwerfällig in der Durchführung wird.

Die nachahmende Stimme kann jedes beliebige Intervall — den Einklang, die Secund, grosse und kleine Terz u. s. w. — *zur Beantwortung wählen*, und wird demnach eine *Imitation im Einklang, in der Secund, Terz* u. s. w. genannt.

Gewöhnlich antwortet die Risposta, *wenn die Proposta zu Ende ist* — mitunter auch etwas später, doch nicht zu lange nachher, weil das Thema sonst dem Gedächtniss entschwunden sein kann, eine zu spät eintretende Nachahmung auch überdiess keine Wirkung macht. *Unmittelbare Aufeinanderfolge* von Thema und Antwort entspricht dem Wesen der Imitation am meisten. Bei der schon in den Kanon hinüberspielenden — *kanonischen* — Nachahmung tritt die Risposta ein, *bevor* die Proposta fertig ist. So in folgender Imitation in der Septime mit figurirtem Bass:
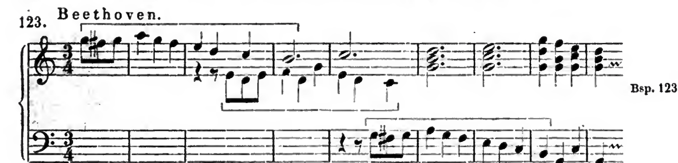
Albrechtsberger.

Bsp. 122.
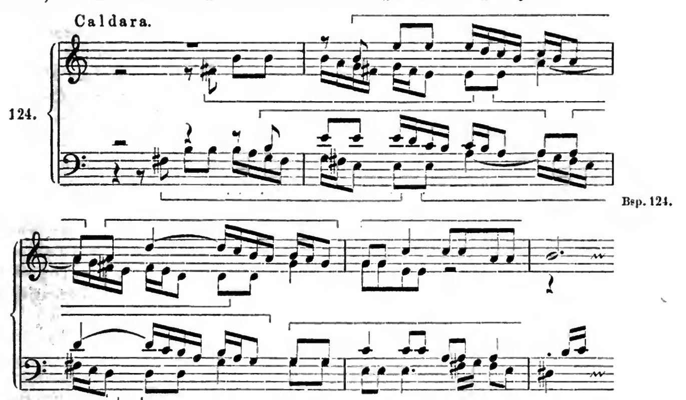


In einem mehrstimmigen Satz *betheiligen sich entweder nur zwei Stimmen* bei der Nachahmung — die übrigen schweigen oder sind
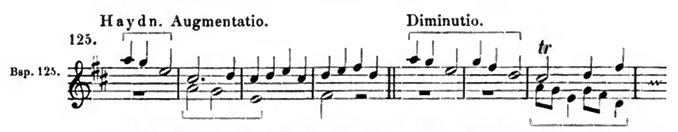
Füllstimmen — oder mehrere. In folgendem Beispiel imitiren zwei tiefere Stimmen nach einander das von der höchsten vorgetragene Thema:



In nachstehendem imitiren alle vier Stimmen, und zwar schon in kunstvoll kanonischer Weise, indem gleich nach Anfang der Proposta die Risposta eintritt. Der Alt ahmt den Bass und der Sopran den Tenor in der Octav nach, und die letzten beiden Stimmen imitiren den Bass in der Quart:



Wie beim Contrapunkt so ist auch bei der Nachahmung die gleiche oder directe Bewegung (*motus aequalis*) der antwortenden Stimme die gewöhnliche. Es kann die Proposta aber auch in Gegenbewegung (*in motu contrario*), in rückgängiger (krebsgängiger, *motus cancrizans*) und mit gleichzeitiger Anwendung der Gegenbewegung in verkehrt rückgängiger Bewegung nachgeahmt werden. Doch beeinträchtigen diese, hauptsächlich dem Kanon angehörenden Künste nur die Erkennbarkeit der Imitation, ohne ihr dafür irgend eine sonderliche Bedeutung hinzuzubringen. Wichtiger sind dagegen die ebenfalls in der Fuge und im Kanon häufigen Nachahmungen in Noten von doppeltem (*per augmentationem*) und von halbem Zeitwerth (*per diminutionem*).



Die Augmentation insbesondere kann von der mächtigsten Wirkung sein; ein sehr schönes Beispiel aus der modernen Musik ist in der kunstreichen Fuge mit drei Subjecten »Quam olim Abrahae« in Cherubini's Requiem zu finden (S. 88 der Partitur).

Die Imitation ist ebensowenig wie der Contrapunkt selbständige geschlossene Kunstform, aber von hohem Werth als thematisches Hülfsmittel für die musikalische Gedankenentwickelung. Kleinere Tonsätze, namentlich ernsteren Stiles, sind nicht selten durchaus imitatorisch aus einem und demselben Thema gearbeitet, auch wohl grössere, wenngleich nur vereinzelt. So ist z. B. die schöne Orgelphantasie von S. Bach Cmoll (Bd. IV. No. 12 der Peters'schen Ausgabe) fast einzig aus Nachahmungen desselben eintaktigen Modells gebildet. Doch ist mindestens grosses Geschick erforderlich, um ein andauerndes Wiederkehren der Imitation desselben Motivs von Monotonie frei zu halten. Die Vortheile, welche ein gewandter Contrapunktist inmitten ausgedehnter Tonsätze durch die Nachahmung zu erzielen weiss, sind aber sehr erheblich. Denn sie verhilft zu einer einheitlichen, durch ihr Wechselspiel mit anderen Stimmen aber zugleich reichhaltig interessanten, unter Umständen sehr bedeutungsvollen Anschaulichkeit des Grundgedankens, zur Darstellung des Verschiedenartigen im Aehnlichen, zu unerwarteten Combinationen des Hauptmotivs mit hinzutretenden Nebenstimmen, und giebt somit dem Thema Gelegenheit, in den mannigfaltigsten Situationen und Beleuchtungen seinen ganzen Inhalt vollständig darzulegen.

VII. Thema. — Periode. — Thematische Arbeit.

Jedem in bestimmter Form ausgebildeten Musiksatz liegt im Wesentlichen ein Hauptgedanke — das Thema — zu Grunde. Thema

In grossen symphonischen Sätzen treten, wie wir später sehen werden, zwar mehrere Themen auf; aber wenn auch das erste — Hauptthema — den Schauplatz zeitweilig gänzlich verlässt, so bleibt es doch auch hier das Grundelement, auf welches alle Neben-Themen und Stimmungen sich zurückbeziehen.

Davon noch abgesehen, betrachten wir vorläufig das Thema ganz im Allgemeinen, als Hauptgedanken eines Tonsatzes, und demnach seine ästhetische Bedeutung und technische Structur.

Im Thema ruht der tonliche und ideelle Grundgehalt des ganzen Musiksatzes. Erregen Anschauungen Gefühle und Stimmungen, und können jene aus ihrer Vereinzelung zu einem das Zusammengehörige umfassenden Gesammtbilde sich vereinigen, so werden auch letztere einen solchen Complex einzugehen vermögen. Und so ist das Thema als der eine Gesammtanschauung kurz in sich begreifende Gefühlscomplex anzusehen, gleichviel ob von jener abgelöst oder im Zusammenhang mit ihr. Begriff

Dieser Grundgehalt des Tonsatzes ist im Thema aber noch unentwickelt. Was im weiteren Verlauf zur vollen anschaulichen Erscheinung gelangen soll, ist in ihm nur erst in seinen Grundzügen ausgesprochen. Gefühl und Phantasie des Hörers sollen jedoch gleich von vorne herein lebhaft erregt und ergriffen, Aufmerksamkeit und Theilnahme unmittelbar geweckt und gefesselt, und in den Empfindungskreis welchen das Tonstück zu durchlaufen hat, hineingezogen werden. Diess ist nur allein möglich, wenn sogleich das Thema als concentrirter Ausdruck einer bestimmten, festen Stimmung auftritt, als ein solcher auf den Hörer wirkt und sofort eine Vorempfindung von dem, was fernerhin sich begeben soll, in ihm wachruft. Bestimmter Inhalt

Einem gediegenen Empfindungsgehalt entsprechend, muss der tonliche Stoff des Thema kräftig, gesund und bildungsfähig sein. Er hat späterhin in den verschiedensten Situationen seine innere Lebenskraft und Bildsamkeit zu bewähren. Denn um den in ihm eingeschlossen ruhenden gesammten Stimmungsgehalt seinem ganzen Umfange nach zur vollen Anschaulichkeit Tonlicher Stoff

herauszustellen, muss das Thema im Verlauf des Tonstückes die mannigfachsten Wandlungen durchmachen, die verschiedenartigsten Umformungen und Beleuchtungen erdulden, und in durchaus von einander abweichende Situationen eingehen. Es wird in seine einzelnen Theile und Glieder zerlegt, welche nun als Grundstoff zu neuen Gestaltungen dienen müssen, mit Neuem verknüpft, durch Contraste erhellt. Aber durch alle diese, seinen vollen ganzen Inhalt mehr und mehr zu Tage fördernden Umbildungen hindurch soll das Thema stets erkennbar bleiben. Und diess ist nur möglich, wenn es in seinen Grundzügen fest und sicher gezeichnet und scharf umrissen ist, nur das was es bedeuten soll, dieses aber bestimmt und mit Abweisung alles Ueberflüssigen ausdrückt, kein Beiwerk, keinen momentan angelegten Schmuck an sich trägt.

Bei alledem tritt nicht selten ein Thema in unscheinbarer Gestalt auf, so dass es die Bedeutsamkeit dessen was daraus sich entwickeln soll, kaum ahnen lässt. Doch sind hierdurch jene allgemeinen Forderungen nicht aufgehoben; wie grosse Resultate aus anscheinend geringen Motiven sich entwickeln können, haben Beethoven und andere grosse Tonmeister oft genug gezeigt. Das Thema ist allerdings zwar nur der Keim dessen was da werden soll, aber nichtsdestoweniger wird einem bedeutenden Tonsatz ein absolut unwichtiger Hauptgedanke niemals zu Grunde liegen.

Technische Structur

In Betreff der technischen Structur wird gefordert, dass das Thema vor Allem anschauliche rhythmische Bildung zeige. Es muss im Ganzen und in den einzelnen Theilen leicht übersehen werden können, demgemäss ein seinem Inhalt entsprechend deutlich gegliedertes und begrenztes Tonbild sein. Ein vollständiger Abschluss kann nach dem vorher Erwähnten hiermit nicht gemeint sein (wenn nicht vielleicht das ganze Tonstück aus nur einer Themaperiode und deren etwaiger Wiederholung besteht); denn es gehört zum Wesen aller Themen- und Periodenbildungen, wenn letztere nicht eigentliche Schlussperioden sind, dass in ihnen stets die Voraussetzung einer weiteren Entwickelung liegt.

Die technische Construction der Themen ist zwar eine sehr mannigfaltige, weil sie der Idee und dem Gefühlsinhalt jederzeit entsprechen muss; am häufigsten jedoch findet sich die Form der einfachen, achttaktigen Periode, welche überhaupt als Normalform für alle schon entwickelteren musikalischen Bildungen anzusehen ist. Kleinere Tonsätze, Tänze, Lieder und dergl., bestehen häufig nur aus einer solchen einfachen Periode mit oder ohne Wiederholung.

Indem wir vorläufig alles Andere beiseite lassen, betrachten wir die einzelnen Theile, Gliederung und Einrichtung dieser einfachsten, namentlich für den freien Instrumentalstil grundleglichen musikalischen Ausdrucksform.

Es machen sich in derselben drei verschiedene Gliederungen bemerkbar, von denen jede einer höheren Ordnung angehört. Diese sind das Motiv, der Abschnitt und der Satz.

Das Motiv

Motiv

ist das kleinste musikalische Gedankenbild. Oft aus nur wenigen Noten (unter Umständen aus nur einer, und einer oder mehreren Pausen) bestehend, soll es doch, wenn auch in sehr allgemeinem Wortverstande, schon für sich allein gewissermassen einen musikalischen Sinn ausdrücken. Demnach ist es durch einen Einschnitt, welcher entweder eine Pause, eine Haltnote, überhaupt irgend eine melodische oder rhythmische Begrenzung sein kann, leicht von dem Folgenden abgetrennt.

Unter Umständen ist dieser Einschnitt auch nicht deutlich erkennbar, der Umfang des Motivs bleibt unbestimmt, und kann wohl verschieden angenommen werden. Gemeinhin umfasst es einen Takt, doch nicht selten mehr oder weniger. Auch ist es nicht unbedingt in den Raum dieses einen Taktes gebannt, indem es ebensogut mit dem Auftakt beginnen und in den nächsten Takt hineinreichen kann (Beisp. 126 a. c.).
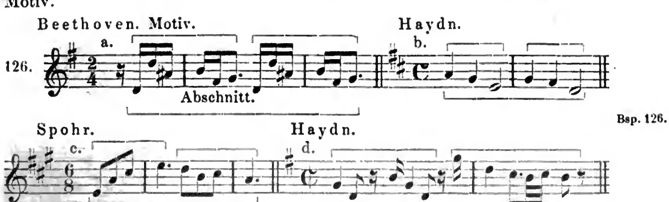
Im Uebrigen besteht es entweder durchweg aus Noten, oder aus Noten und Pausen; ist überwiegend melodischer oder überwiegend rhythmischer Natur — wobei gleich zu bemerken, dass ein rhythmisch markirtes Motiv vor einem rein melodischen in Betreff thematischer Umgestaltungsfähigkeit im Vortheil ist. Denn eine bestimmt ausgeprägte rhythmische Zeitfigur kann wesentlich verschiedene melodische und harmonische Behandlung erleiden, und doch leichter erkennbar bleiben wie eine melodische oder harmonische Folge.

Ein angenommen eintaktiges Motiv erweitert sich zur doppelten Länge, zu einem zweitaktigen

Abschnitt

Abschnitt

entweder durch Wiederholung (Beisp. 126 a.), Versetzung (b.), Nachahmung (c.), oder durch Verknüpfung mit einem zweiten, neuen, jedoch in innerem Zusammenhange mit jenem stehenden Motiv.



Bsp. 126.

Der geforderte innere Zusammenhang ist nicht immer auch äusserlich bestimmt als solcher erweislich. In den meisten Fällen beruht er auf einer rhythmischen, melodischen, auch harmonischen Aehnlichkeit — oft ist aber selbst diese nicht deutlich zu erkennen. Doch wie eine und dieselbe Empfindung im Grossen in ihrer Entwickelung sehr verschieden

sich äussern und dabei doch dieselbe Grundempfindung bleiben kann, so können auch hier im Einzelnen verschiedenartige Tonfiguren ein und denselben Gedanken fortsetzen. Ein Empfindungscomplex besteht jederzeit aus einer Mischung mannigfacher, oft einander entgegengesetzter Elemente, welche in ihrem Erscheinen nach einander wennauch abweichende Bildung, so doch gleichen Inhalt haben können. Wir sind nicht immer im Stande uns Rechenschaft zu geben, wie es zugeht, dass oft verschiedene Dinge uns gleichartig berühren. Einen durchaus alleingeltenden Ausdruck für etwas wennauch noch so bestimmt Empfundenes giebt es in der Musik nicht, viele verschieden gebildete Motive und Melodien können doch derselben Stimmung entsprungen sein, diese anschlagen, fortsetzen und verdeutlichen — sie sind sogar erforderlich, um eine in ihrem ganzen Verlauf bei aller Stetigkeit doch beständig im Werden und Wechsel begriffene Gefühlsstimmung auszudrücken.
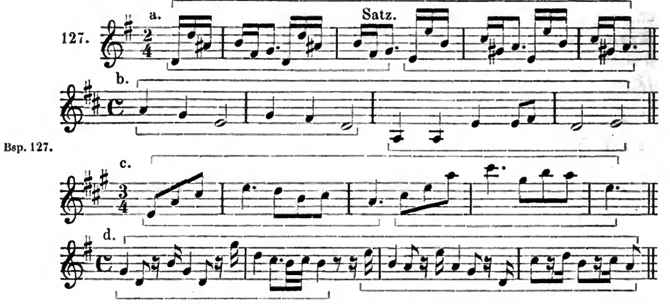
Durch ein ähnliches Verfahren wie das Motiv zum Abschnitt, wird der Abschnitt zu einem

Satz

viertaktigen Satz

erweitert. Allerdings tritt hier schon die Forderung einer höheren Mannigfaltigkeit im Einheitlichen dringender hervor: viermalige genaue Wiederholung desselben Motivs darf kaum stattfinden, wennauch eine zwei- und dreimalige sehr wohl gelten kann. Besteht der erste Abschnitt aus zweimaliger Wiederholung des ersten Motivs, so der zweite gewöhnlich aus Neuem; hält er aber das erste Motiv gleichfalls fest, so erscheint es doch wenigstens versetzt, oder nur nachgeahmt. Voranstehende Motive sind folgendermassen zu Sätzen ausgebildet:

Bsp. 127.



Aus den Abschnitten unter Beisp. 127 ist der Satz a. durch Versetzung in andere Tonlage bei rhythmisch und melodisch völlig ähnlicher Nachbildung; c. durch Nachahmung, welche das zweite Motiv verändert giebt und am Schluss des Satzes in eine andere Harmonie sich wendet; b. durch Verknüpfung mit einem durchaus neuen, aus zwei Motiven bestehenden Abschnitt, und d. durch Nachahmung und Verknüpfung mit Neuem (im Schlusstakt) hervorgegangen.
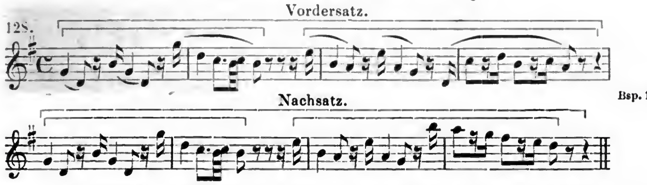
Diese bis hieher gewonnenen ersten vier Takte einer Periode heissen der Vordersatz; ihnen treten wiederum vier Takte — der Nachsatz — entgegen. Durch dieselben Mittel wie das Motiv zum Abschnitt, dieser zum Satz sich erweiterte, entwickelt sich der Satz zur

achttaktigen Periode. Achttakt. Periode

In der Periode ist nun schon eine Grundform gegeben, welche durch einheitliche Motiventwickelung in rhythmischem Gleichgewicht aufgebaut, durch einen Schluss zusammengefasst ist, und Raum genug darbietet zur Aufnahme und Fixirung eines bereits ausgebildeteren musikalischen Gedankens.

Einheit des Inhaltes ist ein Merkmal, woran man in vielen Fällen am sichersten den Umfang einer Periode erkennen kann, wenn — wie inmitten grösserer Tonsätze keineswegs selten — Gliederung und Schluss weniger deutlich ausgeprägt sind, eine Periode in die andere überfliesst und selbst grössere Periodengruppen (namentlich Passagenperioden) ohne augenscheinliche harmonische Cadenzeinschnitte auftreten. Einheit des Inhaltes

Bei der einfachsten Periode ist der Nachsatz eine Wiederholung des Vordersatzes, nur mit veränderter Schlusswendung:



Bsp. 128.

Betrachten wir voranstehende Periode: sie ist eigentlich aus dem kleinen Motivglied, den ersten beiden Anfangsnoten herausgewachsen. Rhythmisch und melodisch genau wiederholt sind der erste und dritte Abschnitt, ebenso der zweite und vierte rhythmisch einander durchaus ähnlich, melodisch nur wenig in Takt 4 und 8 von einander abweichend. Entwickelung
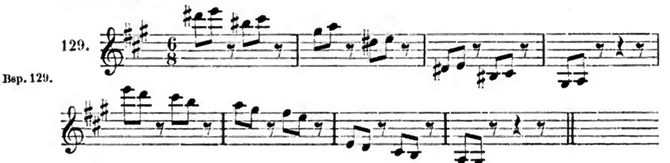
Unzählige Themaperioden sind auf diese, ebensoviele aber auch auf andere Weise gebildet. Namentlich mit einem neuen, vom Vordersatz entweder ganz abweichenden, oder ihm nur thematisch ähnlichen Nachsatz.

So sind z. B. in der achttaktigen Themaperiode der sehr bekannten B dur-Sonate von Beethoven Op. 22 Vordersatz und Nachsatz vollständig verschieden, jeder hat nur für sich selbst Motivähnlichkeit, keiner mit dem andern. Und dennoch ist die Periode in einer das Gefühl völlig befriedigenden Weise fortgeführt; die lebhafte, rhythmisch scharf markirte Bewegung der ersten 4 Takte findet einen ergänzenden Gegensatz in dem ruhiger melodischen Gange, zu dem sie hinaufstrebt. Ein einheitlicher Untergrund wird durch die Sechszehntheilbegleitung erhalten. Nach Voranstehendem wird der Leser nun wohl im Stande sein, auch für das Uebrige die nöthigen Belege aufzufinden.

Seltener hingegen sind Themaperioden, welche durchweg aus Versetzung oder Nachahmung nur eines einzigen Motivs oder gar Motivgliedes ohne jede weitere Zuthat bestehen.

So das Thema der C moll-Symphonie von Beethoven, deren ganzer erster Satz, wie bekannt, wesentlich aus dem ersten Motiv herausgebildet ist; auch das der A dur-Sonate, der Nachsatz führt dieselbe, kaum ein Motiv, eigentlich nur ein Motivglied zu nennende kleine Figur fort, nur durch Versetzung und Gegenbewegung umgestaltet:

Bsp. 129.

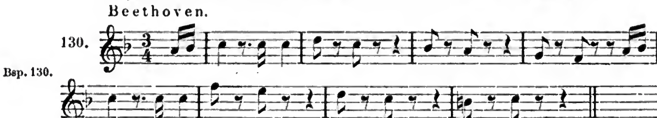


So ist auch nicht allein die sechszehntaktige Themaperiode des Allegretto (Schlusssatz) der D moll-Sonate von Beethoven Op. 31 (oder 29) No. 2 durchgängig aus demselben, rhythmisch völlig sich gleich bleibenden, nur melodisch und in Betreff der Tonlage abgeänderten Motiv entwickelt, sondern der ganze Satz, mit kurzer Unterbrechung der Gesangperiode.

Folgendes Thema enthält zwei sehr deutlich erkennbare Motive:

Beethoven.
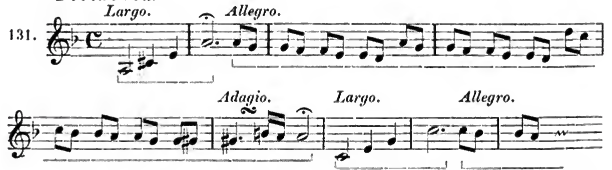
Bsp. 130.



Eine nicht gerade seltene Erscheinung ist das Bestehen der Themaperiode aus zwei gesonderten Sätzen, von denen der erste, motivartig kürzere, das eigentliche Thema vorbereitet. Auf diese Weise ist in folgender Themaperiode der Vordersatz auf 6 Takte ausgedehnt; auch im Nachsatz findet hier das erste Motiv (Largo) seine symmetrisch genaue Erwiederung, wenngleich der Nachsatz selbst weiter ausgesponnen ist:

Beethoven.

Bsp. 131.



Aehnlich im ersten Satz der G dur-Sonate desselben Opus (No. 1), deren zwei ersten Takte so zu sagen einen Anlauf in das Thema hinein nehmen.

So gross nun die Verschiedenheit der Themaperioden und aller Periodenbildung überhaupt auch ist, ihre Grundlage bleibt stets die einfache achttaktige Periode. Ohne hierauf noch weiter eingehen zu können, ist noch zu erinnern, dass keine Periode in jedem Takt durchaus

Neues enthält. Denn eine derartige Mannigfaltigkeit wäre keine kunstgemässe, sondern eine unorganische. Auch der freien Phantasie, welche in keinen der bestimmten Formtypen, Sonate, Rondo etc., sich hineinbequemt, liegen doch in den meisten Fällen bestimmte Themen oder Motive unter, welche entweder dem ganzen Aufbau, oder wenigstens einem Theil desselben zur Grundlage dienen. Ununterbrochene Folge von absolut Neuem kann nur aus einem beständig seinen Inhalt wechselnden Gefühl hervorgehen, und im Hörer ebenfalls nur eine undeutliche Stimmung hervorrufen.

Wir empfinden dieses häufig an Tonstücken der neuesten Zeit, deren Entwickelung (im grösseren Maassstabe) stossweise vor sich geht, beginnt, wieder abbricht, zu etwas Anderem überspringt und mit diesem wiederum Neues verknüpft, ohne einen Grundgedanken auszubilden, und deshalb oft geistreicher Einzelnheiten ungeachtet einen unbehaglichen Eindruck macht. Man weiss nicht, woher die einzelnen Einfälle kommen und wohin sie führen. In jeder richtig entwickelten Periode finden sich deshalb wenigstens rhythmische oder tonliche Motivähnlichkeiten. Einheit in der Ausgestaltung musikalischer Gedankenreihen beruht in den meisten Fällen auf der Aehnlichkeit — und wenn diese auch nur so leise anklingt, dass sie mehr empfunden wie nachgewiesen werden kann. Wie vorhin gezeigt, ist sehr häufig der Nachsatz einer Periode aus ganz neuem Stoff gebildet, ein zweiter Gedanke, der mit dem ersten contrastirt, aber durch diesen Contrast jenen zugleich erhellt, folglich in innerem Zusammenhange, wenn auch in gegensätzlicher Beziehung zu ihm steht. Doch auch in diesen Fällen zeigen allezeit Vorder- und Nachsatz, jeder in sich allein, thematische Aehnlichkeiten, indem sonst jeder von beiden eines einheitlichen Ausdruckes an sich ermangeln würde und somit auch, genau genommen, von einem Contrast nicht die Rede sein könnte.

Schönheit und characteristischer Ausdruck eines Thema hängen von der Zahl seiner Motive nicht ab. Doch kann ein aus einem einzigen gebildetes leicht einförmig werden, wie andererseits die Einheit verloren gehen, wenn deren zu viele sind. Das ist im Wesentlichen Alles, was hierüber in Kürze sich sagen lässt. Die Kunst, schöne Themen und Melodien zu erfinden, kann weder gelehrt noch gelernt, wennauch bei guten Anlagen durch zweckentsprechende Studien und strenge Selbstkritik, für welche man die Tonwerke der Meister als Norm annimmt, bedeutend entwickelt werden. Wie der richtige Ausdruck für etwas wahrhaft Empfundenes beschaffen sein muss, lässt sich allgemeingültig durch die Theorie nicht feststellen, wenngleich jeder Fall an sich der Beurtheilung unterworfen werden kann. Die Lehre bleibt stets auf das Formale beschränkt; dieses allein macht aber den Künstler nicht. Denn es kann etwas streng und correct nach der Regel gearbeitet sein, ohne darum Gefühl und ästhetischen Sinn im Geringsten anzusprechen; es kann bei aller ordentlichen Ausführung völlig nüchtern und inhaltslos sein. Doch empfinden und einsehen lässt sich, dass ein möglicherweise an sich schöner Gedanke einen nur unvollkommenen Aus-

druck gefunden hat. Denn *sofern schon die Periode als abgerundetes Tonbild Analogie eines bestimmt begrenzten Gemüthszustandes sein soll, ist sie in Ausdruck und Form an eine innere Nothwendigkeit gebunden*, deren etwaiger Mangel zwar dem Verstande allein — wenn es nicht um rein technische Fehler sich handelt — nicht aber einem kunstgebildeten Sinn verborgen bleiben wird. Die Periode wie der ganze musikalische Formbau überhaupt, ist, obschon nicht von Anfang dagewesen, sondern erst nach langem Entwickelungsprozess so zu sagen entdeckt — darum doch nicht erfunden oder von aussen herzugebracht, sondern aus dem Wesen der Musik, und ganz besonders der textlosen Instrumentalmusik mit Naturnothwendigkeit hervorgegangen, als ein Ergebniss der Forderung anschaulicher Darstellung.

Die Kunst, ein Motiv zu entwickeln, sieht unter Umständen wie eine rein technische Fertigkeit aus — technisches Geschick und Gewandtheit haben auch in keineswegs unerheblichem Maasse Theil daran, nur müssen sie unter dem Einfluss von Phantasie, Gefühl und Geschmack stehen, wenn ihr Product ein Kunstschönes und nicht nur eine bloss mechanische Leistung sein soll. Die Untersuchung, auf welche Weise grosse Meister das innerlich Geschaute kunstgemäss versinnlicht haben, ist einem Jeden nothwendig, der mit der Kunst sich beschäftigt, gleichviel ob er selbst produciren oder nur die Producte Anderer richtig zu würdigen wissen will. Beständige Umbildung eigener und fremder Melodien und musikalischer Gedanken mit Hülfe der weiter unten anzuführenden Mittel thematischer Gestaltung ist die beste Art, vom musikalischen Ausdruck überhaupt einen deutlichen Begriff zu bekommen und seiner mit völliger Freiheit mächtig zu werden.

Tonalität Kehren wir jedoch für's Erste zur einfachen achttaktigen Periode zurück und betrachten sie in Betreff ihrer *Tonalität* und *Cadenzen*.

Die *Tonalität* kann verschieden sein. Eine Periode kann:

1. *vollständig tonisch gehalten sein*, auf der Tonika beginnen, bleiben und schliessen;
2. *auf der Tonika beginnen und schliessen*, aber durchgehend in andere leitereigene Töne *moduliren*;
3. *auf der Tonika beginnen*, aber in einen anderen Ton hinein moduliren und in diesem schliessen;
4. *weder auf der Tonika beginnen, noch in einem bestimmten Ton verharren*, sondern beständig aus einem in den anderen moduliren, wie die sogenannten *Modulationsperioden*, welche inmitten aller grösseren Sätze vorkommen.

Cadenzen Die *Cadenzen* werden durch den Sinn und die Natur des musikalischen Gedankens, also auch durch den Tongang, sowie durch seine Stellung zu anderen Perioden und Periodengruppen bestimmt.

Ein mehr oder weniger deutlich *fühlbarer harmonischer Schluss* tritt gemeinhin am Ende der Periode auf; er ist mehr oder minder ausgeprägt,

jenachdem das Tonbild mehr oder minder fest begrenzt, der Toninhalt abgeschlossen oder in einen neuen hinübergeführt werden soll.

Die verschiedenen Arten der Cadenzen sind bereits aus dem V. Capitel bekannt. In den meisten einfachen Themaperioden herrscht die Tonika, und berührt entweder die Dominant in der Mitte — als Halbschluss am Ende des Vordersatzes —, weicht gegen Ende des Nachsatzes förmlich in sie aus, oder bildet auch hier nur einen Halbschluss. Im ersten Fall, wenn in einer achttaktigen Periode die Halbcadenz in der Mitte steht, erfolgt der Schluss gewöhnlich auf der Tonika; soll die Periode wiederholt werden, so schliesst sie beim ersten Auftreten gemeinhin auf der Dominant und nimmt den Schluss bei der Repetition auf der Tonika.

Bei modulirenden Perioden hängt die Cadenz von der Tonart ab, in welche hinein die Modulation münden soll. Sehr häufig findet sich alsdann auch der Periodenschluss nicht bestimmt harmonisch ausgedrückt — in diesem Fall werden der Inhalt, der abgeschlossen erscheinende Sinn und der Uebergang zu etwas Verwandtem oder Neuem, das Ende der Periode kenntlich machen. Wenn auch in vielen Fällen, so ist doch nicht jederzeit das Ende der Periode mit unzweifelhafter Sicherheit aus der harmonischen Cadenz zu ersehen, namentlich in Passagenperioden und den später noch zu erwähnenden umherschweifenden, gangartigen.

Theilschlüsse

Je nach dem rhythmischen und melodischen Bau der Periode — ob ihre technische Structur eine durchaus regelmässige ist, die Abschnitte und Sätze deutlich gegliedert sind oder nicht — finden auch innerhalb derselben mehrere, nur leichter als der eigentliche Schluss, oft nur rhythmisch oder melodisch angedeutete Einschnitte statt; Sätze und Abschnitte haben gleichfalls ihre mehr oder weniger deutlich ausgeprägten Theilschlüsse. Die oben angeführte Periode von Haydn (Beisp. 128) zeigt am Ende einen vollen Schluss auf der Dominant (D dur), der erste Satz endet mit einer Halbcadenz auf der V von *G*, und ausserdem sind der erste und dritte Abschnitt durch Cäsuren auf der I deutlich begrenzt.

Häufig cadenzirt der Vordersatz auf der Dominant, ebenso oft aber auch auf anderen leitereigenen Tonstufen (der Paralleltonart, der Unterdominant oder der zweiten Mollstufe). Ein vollkommener tonischer Ganzschluss tritt hingegen streng kunstgemäss wohl am Ende einer Periode, niemals aber in der Mitte auf. In der Mitte soll der Ganzschluss wenigstens ein unvollkommener sein. Sind die Abschnitte und Sätze einer Periode nicht bestimmt (etwa nur durch leichte Einschnitte), oder auch gar nicht markirt, so unterbleiben denn auch selbstverständlich alle harmonischen Abschnitt- und Satzcadenzen.

Der Periodenbau im Grossen, sowie auch manche von dieser achttaktigen Normalperiode abweichende Bildungen werden noch berührt werden, wenn wir das hauptsächlichste Mittel musikalischer Gedankenentwickelung,

die thematische Arbeit,

in's Auge gefasst haben.

Begriff Unter thematischer Arbeit versteht man die Kunst, einen musikalischen Satz oder Satztheil von grösserer oder geringerer Ausdehnung — also eine Melodie, ein Motiv oder Motivglied — so zu entwickeln und umzubilden, dass ungeachtet der verschiedenen Gestalt und des veränderten Ausdruckes, der stoffliche Zusammenhang der neuen Bildung mit dem Grundgedanken deutlich erkennbar bleibt.

Schon in der Periodenbildung zeigte sich thematische Arbeit, wennauch nur im Kleinen. Denn auch dort kam es bereits darauf an, ein Motiv durch Nachahmung und verschiedene andere Mittel zu einem formell und innerlich zusammenhängenden Tonbilde zu erweitern. Bei der thematischen Arbeit im grossen Maassstabe, also der Entwickelung ganzer Periodengruppen und umfangreicher Sätze aus einzelnen Grundmotiven, wirken im Wesentlichen dieselben Kräfte, nur dass ihnen hier ein weiteres Gebiet eröffnet ist.

Es mag noch einmal wiederholt werden: Die der thematischen Arbeit zu stellende Hauptbedingung geht dahin, dass die neue thematische Bildung nur als neue, höher und vielseitiger entwickelte Gestaltung desselben Grundstoffes erscheinen soll.

Der Grundgedanke des Tonstückes, welcher im Thema nur seinem allgemeinen Stimmungsgehalt nach zum Ausdruck gelangte, soll nunmehr von den verschiedensten Punkten aus betrachtet und beleuchtet werden. Seine einzelnen melodischen und rhythmischen Elemente entfalten sich zu ausgedehnten Tongebilden, ohne jedoch auch selbst im Contrast jemals die Einheit des Ursprunges aus einem gemeinsamen Grundstoff aufzugeben. Denn alle Zerlegung des Thema in seine einzelnen Motive und deren selbständige Entwickelung durch die thematische Arbeit hat nur den Zweck, dessen vollen Inhalt seinem ganzen Umfange nach zu veranschaulichen. Diess ist in der Musik aber nicht gleichzeitig, sondern nur in der Aufeinanderfolge möglich, indem eine folgende Gestaltung die vorangehende erklärt und erweitert, und so der Grundgedanke in verschiedensten Situationen in einem immer neuen Lichte sich zeigt.

Mittel Die Mittel, deren die thematische Arbeit zu ihren Zwecken sich bedient, sind nun im Allgemeinen folgende:

1. Rhythmische Veränderung des Motivs oder Satzes bei gleichbleibender Melodie und Harmonie. Also: Aenderung des Werthverhältnisses der Noten und Zeitfiguren, z. B. Verwandlung gleicher Notenwerthe in ungleiche durch Hinzufügung des Punktes; oder umgekehrt Ausgleichung punktirter rhythmischer Reihen

durch Hinweglassung desselben; Aenderung der Accentordnung durch Einführung rhythmischer Rückungen, Ligaturen, Syncopen, Anticipationen; Auflösung von Längen in eine Summe ihrem Werth entsprechender, unter sich gleicher oder ungleicher Kürzen, und umgekehrt Zusammenziehungen von Kürzen in eine ihrer Summe gleichgeltende Länge; Anwendung der Augmentation und Diminution, so dass also das Motiv in Noten von doppeltem oder halb so grossem Werth erscheint; endlich auch noch Aenderung des Taktes und Tempos, Verwandlung einer ungeraden Taktart in eine gerade und umgekehrt; Acceleration und Retardation. Doch wird von diesem letzten Mittel in ein und demselben Tonsatz nur höchst vereinzelter Gebrauch gemacht.

Bei allen diesen rhythmischen Umwandlungen ist die Melodie selbstverständlich keineswegs unbetheiligt. Durch Anwendung der Augmentation oder Diminution bleibt die tonliche Characteristik ebensowenig unberührt wie durch Accentverschiebung, Syncopen und dergl. Ueberwiegend jedoch ist in den angeführten Fällen die Umgestaltung eine rhythmische. Die Kürze gebietet hier eine enge Zusammenfassung, welche eine nähere Darlegung mancher feinen Unterscheidungen auch im Folgenden nicht allemal zulässt, um so weniger, da zahlreiche Notenbeispiele hiezu erforderlich sein würden.

2. Melodische Veränderung bei gleichbleibender Harmonie und Rhythmik. Also: Abänderung der Tonschritte und des melodischen Ganges, wozu die Anwendung der Gegenbewegung, auch der rückgängigen Bewegung zu rechnen ist; Ausschmückung mittels durchgehender Noten, Verzierungen, Fiorituren, Spielmanieren, und andererseits Entkleidung von melismatischem Schmuck.
3. Aenderung der Melodie und Harmonie bei gleichbleibendem Rhythmus, so dass also die Aehnlichkeit nur auf Gleichheit der rhythmischen Bewegung beruht. Bleibt die rhythmische Form, wenn sie recht ausgeprägt ist, dieselbe, so kann ein Motiv oder eine ganze Melodie erhebliche melodische und harmonische Umgestaltungen erleiden, ohne dass die Erkennbarkeit verloren geht.
4. Aenderung der harmonischen Unterlage, wozu auch Transposition und Versetzung zu rechnen; desgleichen Aenderung der Tonart (aus Dur in Moll oder umgekehrt) — natürlich bleibt hievon die Melodie nicht unberührt.
5. Aenderung der Melodie und des Rhythmus, so dass also eine besonders ausgeprägte Harmoniefolge, eine Sequenz oder andere Akkordverbindung allein die thematische Aehnlichkeit aufrecht erhält.
6. Unterlegung einer anderen Begleitung. Hinzutritt einer, mehrerer oder vieler Nebenstimmen zur Hauptmelodie, und auch Vereinzelung der letzteren aus der Vielstimmigkeit, also Hinweglassung aller Begleitung; Verwandlung ruhiger Begleitstimmen in lebhafter bewegte durch einfache Akkordwiederholung oder Figuration; und dem entgegen-

gesetzt Vereinfachung lebhaft bewegter Begleitstimmen zu ruhig getragenen; Hinzufügung characteristischer Zeitfiguren, prägnanter Rhythmen in den Unterstimmen.

7. Verschiedene contrapunktische Behandlung. Verlegung der Melodie aus der Ober- in eine Mittel- oder die Unterstimme; Verbindung mit neuen Motiven im einfachen oder doppelten Contrapunkt; Vertheilung desselben Motivs an mehrere Stimmen, wozu die kanonische und imitatorische Behandlung gehört.

8. Dynamische und Klangveränderungen. Anwendung verschiedener Stärkegrade; Aufbietung oder Verminderung der Massen; Veränderung der Tonlage aus der Höhe in die Tiefe und umgekehrt, in Absicht auf deren Klangverschiedenheit; Gebrauch verschiedener Klangfärbungen und Klangmischungen, also im Orchester die Uebertragung eines Satzes an andere Instrumente, welche ihm ihren eigenen Klangcharacter mittheilen. Auch sind die Stricharten, *ligato, portamento, staccato* hieher zu zählen.

Stellung

Diess sind ungefähr die Mittel, durch welche ein musikalischer Gedanke thematisch entwickelt und fortgebildet werden kann. Sie sind hier mit Rücksicht auf die freien Formen der Instrumentalmusik aufgeführt. Die streng thematischen, Kanon und Fuge, von denen namentlich der erstere auf absolut thematischer Arbeit beruht, bedienen sich im Wesentlichen zwar derselben Mittel, doch in einer durch ihren Stil bedingten Weise, und ohne irgend eine Periodenbildung in Betracht zu ziehen. Die kanonischen und imitatorischen Bildungen herrschen auch in der eigentlichen Fuge (*fuga regularis*) durchaus vor, und die Vocalmusik, in vielen Beziehungen bei Weitem freier wie der Instrumentalsatz, schliesst doch aus eben dem Grunde in Art der thematischen Entwickelung den strengen Formen sich an, macht von der Zergliederung des Thema und der ebenmässigen Periodenbildung aus einzelnen Motiven entweder keinen, oder doch nur eingeschränkten Gebrauch. Ein Gesangthema lässt schon wegen des Textes eine ähnliche Zergliederung nicht zu, und wird meist in ganzer Ausdehnung oder doch nur nach den eine Theilung gestattenden Einschnitten des Redesatzes als grösserer Satz oder Abschnitt durchgeführt. Deshalb ist die hier in Rede stehende Art der thematischen Arbeit — die Auflösung des Thema in seine einzelnen Bestandtheile und deren Entwickelung zu neuen Perioden — keineswegs alt, sondern erst mit der modernen Instrumentalmusik eigentlich in's Leben getreten. Und kann man Haydn zwar nicht ihren eigentlichen Begründer nennen — denn die Elemente auch hierzu waren in der früheren Kunst schon gegeben —, so bleibt doch die Anwendung, welche er auf die moderne Symphonie und andere freie Formen davon machte und Beethoven zur höchsten Vollendung ausbildete, eine jene Elemente nach einem neuen Prinzip zusammenfassende. Noch weit jünger ist ihre systematisch geordnete Theorie; das Verdienst ihrer ersten ausführlichen Darstellung gebührt A. B. Marx und J. C. Lobe.

Einen genaueren Ueberblick von dem Wesen und den Mitteln der thematischen Kunst wie hier zu geben möglich wird, kann ein jeder Kunstfreund, der des Klavierspiels einigermassen mächtig ist oder gut Noten liest, sich verschaffen, wenn er Sonaten, Quartetten und Symphonien von Beethoven, Haydn und anderen Meistern vornimmt, und in ihnen Dasjenige zu verfolgen und herauszufinden sucht, wofür hier Fingerzeige gegeben sind. Gelingt es ihm hierin einige Einsicht zu erwerben, so wird auch ein jedes Musikwerk in grösserer Form ihm in kurzer Zeit einen bei weitem höheren Genuss gewähren wie vorher. Wer mit der Sache ernstlich sich beschäftigt, wird da organisches Leben erkennen, wo früher oft nur Einzelnheiten, undeutliche und äusserliche Contouren, und in ihnen vereinzelte Elemente des Melodischen, lebhafte Rhythmen, interessante Harmonien ihn ansprachen, und allenfalls ein dunkles Gefühl vom Zusammenhange durch eine Grundidee des Ganzen ihn überkam. Musik richtig und mit Verständniss zu hören, das Musikwerk wirklich als ein nach einer Idee organisch entwickeltes Kunstproduct aufzufassen und zu begreifen, muss deshalb ein hauptsächliches Ziel für die Bestrebungen des Musikfreundes sein. Hierzu gehört aber mehr wie die blosse Fähigkeit, sich angenehm erregen zu lassen. Wo dem der mit bloss äusserlichem Behagen und angenehmer Gefühlsträumerei sich begnügt, häufig nichts wie nebelhaft auf- und abwogende Tonbilder erscheinen, sieht der Kenner eine Fülle belebter Gestaltungen, aus einander hervorgehend und in einander überfliessend, alle durch das feste geistige Band ideell-einheitlichen Ursprungs enge mit einander verknüpft. Das nicht selten künstliche Entzücken, oder die mühsam verhehlte Langeweile, welche man im Concertsaal selbst bei Darstellungen guter Meisterwerke beobachten kann, zeigen deutlich genug, wie äusserlich in den meisten Fällen die Tonkunst angesehen und betrieben wird, und dass von einer wirklichen Liebe zur Sache unter diesen Umständen keine Rede sein kann. Wo diese wirklich vorhanden ist, wird sie unter allen Umständen bestrebt sein, dem Gegenstande näher zu treten. Das Studium der musikalischen Gedankenentwickelung, also der thematischen Arbeit, ist hier die erste Grundlage zu einem über die Gewöhnlichkeit sich erhebenden Kunstverständniss; ausserdem ein unversiegbarer Quell stets neuen Vergnügens, für den Tonsetzer aber ein ebenso unerschöpflicher zu stets neuer Productivität. Haydn, Mozart, Beethoven und die älteren Meister würden, von ihrem Genie und ungemeiner Arbeitskraft abgesehen, nur der Masse nach beiweitem nicht so viel geschaffen haben, wenn nicht die Kunst, einen Gedanken folgerichtig auszubilden, aus Kleinem Grosses entstehen zu lassen, in so ausgedehntem Maasse ihnen zu Gebote gestanden hätte. Ununterbrochen Neues zu erfinden vermag Niemand; Stimmung und Situation sind selbst bei einer Fülle von Begabung nicht jederzeit der Production gleich günstig. Die der schöpferischen Thätigkeit zusagenden Momente kann Niemand herbeirufen, ebensowenig wie schöpferische Kraft selbst sich verleihen.

Wesen

Aber gestärkt und bedeutend entwickelt kann diese werden, und hierzu ist die thematische Arbeit ein wesentliches Mittel; die Phantasie dessen, der ihrer vollständig mächtig, füllt sich auf eine oft unscheinbare Veranlassung hin mit unablässig neu hinzuströmenden Bildern. Zur Ausbildung der technischen Seite dieser Kunst kann man auch Zeiten benutzen, denen die höhere Production an sich versagt ist — dass das höchste Gelingen auch hier der wahren Begeisterung nicht entrathen kann, ist selbstverständlich; Kälte und Nüchternheit werden hier wie in allen anderen Kunstangelegenheiten nichts zu Tage fördern. Aber die Gedanken kommen in einer jeden Sache über der ernsten und liebevollen Beschäftigung damit, und dem, der sie zu benutzen und durchzubilden weiss, entspringt eine Fülle von Gestaltungen oft aus Motiven, welche dem Unbewanderten geringfügig erscheinen.

Nur ein auch unter den thematischen Umgestaltungsmitteln hier mit aufgeführtes Element des Ausdruckes möge noch eine kurze Erörterung finden, nämlich die

Dynamik

quantitative Klangstärke;

zwar ist sie nicht der thematischen Arbeit allein wichtig, sondern Element der musikalischen Darstellung überhaupt — eigentlich hätte sie daher schon im Voraufgehenden erörtert werden sollen.

Starkes Anschlagen des Tones und ein andauernd energisches Forte entsprechen im Allgemeinen der kräftigen, ungehemmten Aeusserung einer intensiven Erregtheit; schwaches Anschlagen und andauerndes Piano hingegen einer sanften, innigen, ruhigen Empfindung. Die Durchgangsstufen vom äusserst Starken zum äusserst Schwachen hin und zurück bilden eine Scala für das vom Milden, Ruhigen bis zum höchst Kraftvollen und Erregten sich erhebende und zu jenem zurücksinkende Gefühl. Der quantitative Stärkegrad des Ausdruckes folgt dem inneren Bewegungsrhythmus und der sie versinnlichenden Tonfolge, mit welcher er nothwendig im Einklang stehen muss. So wie sanftere Stimmungen in ruhigerem Tongange sich kundgeben, so auch durch mildere und gemässigtere Klangstärke; heftigere Empfindungen und lebhafter erregte Leidenschaften äussern sich in lebhafteren Tonfortschreitungen, bewegteren und schärfer accentuirten Rhythmen und stärkerer Betonung. Entsprechen die höheren Grade der Klangstärke dem offenen, unverhohlenen Kundgeben einer lebhaften inneren Erregung oder einer Empfindung von festem, entschiedenem Character, also z. B. dem heftigen Zorn, der hellausstrahlenden Freude, dem offenen Triumph, ausbrechendem Schmerz, offener Verzweiflung, oder auch der bestimmten Entschlossenheit etc., so kann doch auch dieselbe Gemüthsbewegung bei gleicher innerer Erregtheit ganz anders sich äussern, wenn sie verhalten und zurückgedrängt wird. Verhaltener Zorn, innere Wuth, unterdrückte Leidenschaftlichkeit können ganz niederer Stärkegrade sich bedienen, hiedurch sogar um so furchtbarer wirken. Der Ausdruck nimmt alsdann den Character des Gepressten, Verschlossenen, gewaltsam Gebän-

digten und Unheimlichen an, die wahre Natur der inneren Bewegung äussert sich dann nur in hastiger und scharfer Betonung der Accente und in unruhiger Tonfolge. Allen innigen Empfindungen, der innigen Liebe, Freude, Trauer etc., entsprechen ebenfalls niederere Stärkegrade und sanftere Betonung, wie überhaupt allen Gefühlen, welche, ihrer inneren Wahrheit und Lebendigkeit ungeachtet, nicht in ungehemmtem Erguss sich kundgeben.

Doch darf man diese Parallelen nicht zu weit verfolgen. Es ist selbstverständlich, dass in einem grossen Tonsatz die Stärkegrade mit der ganzen Eurythmie im Einklang stehen, und ihre verschiedenen Nüancen bis zum schärfsten Contrast von wesentlicher Bedeutung sind, wenn der Componist sie als Licht und Schatten richtig vertheilt. Doch müssen sie, wie oben bemerkt, wirklich aus dem ganzen inneren Bewegungsrhythmus von selbst sich ergeben, nicht beliebig von aussen hineingetragen werden. Sonst sind es äusserliche Effecte, und als solche nicht nur von völlig untergeordneter Kunstgeltung, sondern der Natur der Sache direct zuwider. So enge das Ausdruckselement der quantitativen Klangstärke auch mit den Arten der Erscheinungen im Gemüthsleben zusammenhängt, demgemäss auch als thematisches Hülfsmittel von Bedeutung ist, und so mächtige Wirkungen hierdurch auch hervorgebracht werden können — so wird es doch sehr häufig durch falsche Verwendung zu einem rein äusserlichen Spiel mit Masseneffecten und Klangwirkungen herabgesetzt. Alsdann wirkt es zerstörend statt belebend, indem es mit der Natur der Idee in Widerspruch tretend, deren angemessenen Ausdruck verdrängt oder verdirbt. In der modernen Instrumentalmusik hören wir mehr wie zu häufig höchst bescheidene, harmlose und schwächliche Dinge, die conventionellsten Phrasen, denen nichts anderes als ein blasirter Gesellschaftston zukommt, mit Pauken und Posaunen und allem möglichen Instrumentalpomp verkünden, und sollen an eine innere Stärke glauben, wo Rhythmik und Melodie das directe Gegentheil ausdrücken, und eine kränkliche Empfindung aus allen Zügen spricht. Für sich allein ist der Stärkeausdruck ohne Werth für die Kunst, höchstens ein rein sinnlich aufregendes und betäubendes Element und wirkt, falsch oder übertrieben verwendet, nicht anders als das falsche Pathos eines Komödianten, dessen Heldenthum und Beredsamkeit im Schreien und Fussstampfen besteht. Wenn menschliche Leidenschaften auch selbst in ihrer höchsten Stärke und heftigsten Gegensätzen in der Kunst dargestellt werden sollen, darf diese doch nicht bis zur materiellen Gewaltsamkeit vorgehen, sonst verkennt sie ihre Aufgabe und hört auf Kunst zu sein, indem sie zur naturalistischen Copie herabsinkt. Studium der Gemüthsbewegungen, Stimmungen und Leidenschaften, und der Art und Weise, wie sie sich äussern, eigenes Nachdenken über deren künstlerische Vermittelung und die Untersuchung, welche Wege die Meister hiebei eingeschlagen haben, sind dem schaffenden wie ausübenden Künstler gleich unerlässlich. Ohne selbst durchlebt und erkannt zu haben, wird jener kein wahres Bild in der Kunst

herstellen, dieser falsch und möglicherweise verzerrt wiedergeben, was jener richtig empfunden und ausgesprochen hat.

Wenden wir uns nunmehr zur

Periodenbildung höherer Ordnung.

Es wurde beim Zeitmaass schon angedeutet, dass die Periode selbst, und in noch ausgedehnterer Weise die höheren Periodenordnungen — Periodengruppen — nicht unter allen Umständen eine ähnlich regelmässige Bildung erfordern wie der Takt. Strenge Symmetrie der einzelnen Theile und des Ganzen giebt allerdings übersichtliche Anschaulichkeit, Glätte und Rundung — kann aber auch leicht steif und trivial werden, wie viele Musikstücke erkennen lassen, an denen in Betreff der formalen Abrundung und Ebenmässigkeit nichts zu tadeln ist. Hingegen werden wir an Kunstwerken, denen dieser Name in vollster Bedeutung zukommt, durchaus nicht unter allen Umständen diese allezeit streng ebenmässige Gliederung auffinden. Erinnern wir uns, dass eine der höchsten der Musik durchaus natureigenen Formen, die Fuge, gar keine Periodengliederung hat.

Aufgabe in Bezug auf Rhythmus

Die Aufgabe guter Perioden- und Gruppenbildung ist nicht schematisch genaue Regelmässigkeit, sondern schönes Ebenmaass und anschauliche Ordnung in freier, dem Gedanken entsprechender rhythmischer Bewegung.

Bei Periodenbildungen höherer Ordnung würde die strenge Symmetrie ohnehin ihren Zweck, wenn ein solcher vorhanden wäre, gänzlich verfehlen. Wollten wir, etwa noch dazu in langsamem Tempo, einer achttaktigen in Abschnitt, Vordersatz und Nachsatz gegliederten Periode, wiederum eine ebenso gebildete entgegensetzen, dieser nun sechszehntaktigen gleichfalls eine sechszehntaktige, und der daraus hervorgehenden Gruppe ebenfalls eine ähnlich construirte von zweiunddreissig Takten, so würde eine dergestalt complicirte Formation lebhaft an Satzbildungen im Canzleistil erinnern, deren Anfang dem Gedächtniss entschwunden ist, bevor man in die Mitte gelangt. Wollte man in der Musik versuchen, eine so ausgedehnte Bildung als ein Ganzes zu begreifen, so dürfte wohl der Verstand hinreichende Beschäftigung finden, Phantasie und Gefühl aber erheblich beeinträchtigt werden. Eine völlig symmetrische Periodengleichmässigkeit wirkt unter Umständen nicht als Ordnung, sondern als steifer Schematismus.

Diese durch das Gesetz der Mannigfaltigkeit und das Wesen des Gefühls und Gedankenobjects bedingten Abweichungen von der streng symmetrischen Taktzahl beginnen schon bei der einfachen Periode und deren Glieder niederer Ordnung, Satz und Abschnitt.

Erweiterung

Eben wie der Nachsatz einer Periode einen vom Vordersatz abweichenden, wennauch einheitlichen Gedanken enthalten kann, so kann er auch an Länge von ihm verschieden sein. Ein Mittel dieser Vermannigfaltigung ist erstens die Erweiterung. So wird ein zweitaktiger Abschnitt zu einem

dreitaktigen erweitert, dem dann ein drei- oder auch viertaktiger Abschnitt entgegentritt. Vom Takt waren alle auf die höheren ungeraden Zahlen von der Fünf an begründeten Rhythmen als etwas metrisch Ungesetzliches ausgeschlossen — vom Periodenbau und der grösseren Form überhaupt sind sie es nicht mehr. Denn innerhalb des Taktes konnte kein Gleichgewicht hergestellt werden, im Periodenbau findet jedoch der Abschnitt im Abschnitt, der Vorder- im Nachsatz, eine Periode in der anderen sein ausgleichendes, wenn auch nicht immer streng nach der Taktzahl ihm zugemessenes Gegengewicht. Zeigt die Periode unregelmässige Gliederung, so erhalten doch Takt und kleinere einander ähnliche rhythmische Gruppirungen innerhalb der Periode die Ordnung aufrecht.

Bei Sätzen und Perioden tritt noch ein zweites Mittel zum Besten der Mannigfaltigkeit hinzu, die Verengerung nämlich. Auf die einfachste Weise kann eine Periode dadurch verengert werden, dass ihr letzter Takt zugleich der erste der folgenden ist, sie also reell aus nur sieben Takten besteht, wie man in jedem grösseren Tonstück sehr häufig finden kann. Diese unregelmässige Gestaltung und noch manche andere sind nicht nur zulässig, sondern sogar unter Umständen geboten und von bedeutendem ästhetischen Werth. Denn würde eine jede Periode nach einer gleichen Anzahl von Takten abgeschlossen, die nächste erst im nächsten Takt angefangen, so wäre Steifheit, Zerrissenheit, Mattigkeit und immer wiederkehrende Stockung die Folge davon. Verengerung

Ein solches Hineinleiten der vorangehenden Periode in die nächstfolgende, oder richtiger gesagt: das Hereintreten der folgenden Periode in den noch nicht beschlossenen letzten Takt der vorangehenden, bevor diese also ihren eigentlichen Zeitraum völlig durchmessen hat — erzeugt hingegen lebhafte, drängende Folge, raschen und leichten Fluss. In dieser Absicht treten auch im Verlauf des Tonstückes, zur Vermittelung von Perioden und grösseren Abschnitten und Gruppen, mannigfache freie Bildungen auf, einzelne Motive, Abschnitte und Sätze von 2, 3, 4 Takten, bald als Erweiterungen oder Anhänge einer Periode, bald aber auch selbständig, ohne dass sie als Theile irgend einer grösseren Formation zu betrachten wären, und ohne ihre symmetrischen Gegensätze zu finden.

Ein nutzbares Ueberleitungs- und Bindemittel zwischen Periodengruppen und grösseren Abtheilungen des ganzen Tonsatzes sind ferner die sogenannten Gänge, gangartigen Perioden — herumschweifende Sätze, deren Gestaltung noch nicht geregelt, häufig Passagenwerk, Sequenzen und dergl. ohne fühlbare Einschnitte enthaltend, und an keine rhythmische Form und Taktsymmetrie im Grossen gebunden. Ihr Anfang und Ende ist zwar erkennbar, das Wesen des Ueberleitenden schliesst aber die bestimmte Satz- und Abschnittgliederung aus. Doch enthalten auch diese Gänge bei aller Unregelmässigkeit im Ganzen, meistentheils durch den Rhythmus, die Harmonie oder melodische Wendungen wenigstens leichthin bezeichnete Theile, unter denen dann eine gewisse Symmetrie stattfindet. Mit den Passagenperioden Gänge

Passagen-Perioden

und Cadenzen in Klavier- und anderen Concerten sind sie nicht zu verwechseln; denn diese können einerseits gangartige, andererseits aber auch gewöhnliche Perioden sein, durch rhythmische Einschnitte, harmonische Wendungen, Aenderung des Figureninhaltes oder der Begleitung deutlich gegliedert.

Wie Takte zu Abschnitten, diese zu Sätzen, und wiederum diese zu Perioden, so schliessen sich endlich Perioden zu sogenannten zusammengesetzten oder Doppelperioden und den schon erwähnten Periodengruppen zusammen.

Perioden-gruppen

Die einfachste Art der Doppelperiode entsteht aus Wiederholung einer einfach achttaktigen, meist mit verändertem harmonischen Schluss, welcher dann beim ersten Male gewöhnlich auf die Dominant, bei der Wiederholung auf die Tonika fällt. Es wurde schon bemerkt, dass viele kleine Tonstücke (Lieder, Tänze, Märsche) aus einer einfachen oder einer solchen Doppelperiode bestehen. Eine oder die andere der die Doppelperiode bildenden einfachen kann auch verengert oder erweitert werden, einen Anhang von einigen Takten bekommen; es kann eine dritte zwischen Beide treten, und diese wiederum jenen ähnlich, oder (wie in den meisten Fällen) abweichend gebildet sein; einzelne Motive, Abschnitte, Sätze, gangartige Perioden können ihnen sich anschliessen, wie der innere Bewegungsrhythmus es eben fordert.

Auf diese Weise entstehen also Periodengruppen; in grossen Sonaten, Quartett- oder Symphoniesätzen besteht gemeinhin schon das Thema aus einer ausgeführteren Periodengruppe, oft von sechszehn, vierundzwanzig und mehr Takten.

Innerer Rhythmus

Wenn nun endlich die Periode innerhalb eines grösseren Tonsatzes, oder eine Themaperiode, in den meisten Fällen als etwas bestimmt Begrenztes erscheint — also entweder durch einen festen harmonischen Halb- oder Ganzschluss, oder nur durch ein schlussartiges Anhalten und Zurruhekommen der Bewegung, welches nur in einem Endpunkt sich kundgiebt, so ist sie doch keineswegs etwas Selbständiges. Denn bis zum Abschluss des ganzen Tonsatzes hin ist jede vorangehende Periode eine Vorbereitung auf die folgende hin, jede folgende eine Fortsetzung der vorangehenden und ebenfalls wiederum die Voraussetzung einer weiteren Entwickelung. Jener beständige Wechsel von An- und Abspannung, von Anheben und Nachlassen, welcher schon in der einfachen Accentordnung des Taktes das Wesen des Rhythmus ausmachte, — durchdringt auch in grösserem Maassstabe und in kunstfreierem Sinne den ganzen Periodenbau eines grossen Tonsatzes.

Demnach ist auch nur allein der letzte Hauptschluss des Tonstückes als endliche Zusammenfassung der ganzen ideellen und tonlichen Entwickelung, die einzige breit ausgeführte vollkommene ganze Cadenz auf der Tonika. Inmitten der Entwickelung, speciell des Sonatensatzes, soll strenge genommen keine vorkommen, weil sie die Tonalität bestimmt abschliesst und eine weitere Fortsetzung nicht fordert. Tritt demungeachtet

doch ein tonischer Ganzschluss (inmitten des Tonstückes) auf, so soll er doch schneller vorübergehen, nicht stark betont werden, oder doch wenigstens ein unvollkommener sein, d. h. in der Melodie mit einem anderen Intervall wie die Octav des tonischen Dreiklanges schliessen (S. 102). Doch ist der letztere Umstand unerheblich, am besten wird er, wenigstens in breiterer Ausführung, ganz vermieden. In kleineren Formen, dem älteren Rondo, sowie auch in einzelnen grossen Werken finden sich allerdings Ausnahmen von dieser Regel; nichtsdestoweniger bleibt sie ästhetisch gerechtfertigt, denn der volle Ganzschluss der Tonika kann eigentlich nur der Abschluss der gesammten Tonentwickelung im Tonstück sein. Ruhe- und Haltepunkte begrenzen allerdings sehr häufig nicht nur Periodengruppen, sondern auch Perioden, Sätze, Abschnitte und Motive — aber jede dieser einzelnen Formationen an sich ist eben nichts anderes *als Theil einer immer höheren, vollkommeneren Bildung, und endlich eines Ganzen.* An sich also etwas *ideell und tonlich Unvollständiges,* daher stets zum *Folgenden hindrängend,* welches nun zwar die Bewegung fortsetzt oder momentan zur Ruhe führt, *seine fernere Vervollkommnung aber wiederum vom Nächsten erwartet.* Und so fort. Der Nachsatz vervollständigt, also beruhigt den Vordersatz, die Gegenperiode die ihr vorangehende, beide sind selbst aber wieder ein Anstoss zu neuer Bewegung; ein Theil wächst organisch aus dem andern heraus nach dem Gesetz des inneren Bewegungsrhythmus. Dieser trägt nicht allein dazu bei, den Hörer in beständiger Spannung zu erhalten, sondern das Tonstück auch zum richtigen Analogon des inneren Lebens zu machen.

Die Formen.

VIII. Inhalt, Form und Stil im Allgemeinen.

Nunmehr sind die Grundstoffe der Tonkunst — Ton und Zeitbewegung — welche in der Natur nur in unorganischem Zustande sich vorfanden, soweit entwickelt, dass die Phantasie des Künstlers sie ergreifen und ihre formbildende Thätigkeit beginnen kann. Imgleichen haben wir die Mittel der Tondarstellung kennen gelernt, soweit die Allgemeinheit dieser Schrift darauf einzugehen gestattete.

Die Einzelformen der Tonkunst, deren Bau und Verhältniss zum Inhalt, werden in den folgenden Capiteln nähere Betrachtung finden; hier handelt es sich vorläufig um eine kurze Begriffsbestimmung der musikalischen Form überhaupt und derjenigen Stoffe, welche in eine Tonform eingehen können.

Die drei Grundelemente der Tonkunst, Rhythmus, Melodie und Harmonie, sind, wie wir gesehen haben, auf jener Entwickelungsstufe, von wo ab sie Kunstzwecken entsprechen können, schon an sich Formen des Ausdruckes für ein bewegtes inneres Leben, wenngleich ein jedes für sich allein nur im Einseitigen und Besonderen. Die rhythmische Melodie ist eine Form für das unmittelbar in Tönen sich ergiessende Gefühl, und die Harmonie verleiht wiederum der bewegten Melodie neben der Verstärkung des Ausdruckes, die Stetigkeit eines festen tonlichen Untergrundes, bringt den Reichthum des Zusammenklanges und, in ihre Tonreihen aufgelöst, die Möglichkeit einer Fülle schöner melodischer und individuell characteristischer Stimmenverflechtung hinzu.

Organismus

Rhythmus, Melodie und Harmonie sollen nun im Tonsatz so innig sich durchdringen, dass sie als einheitliche Gestaltungen von festen und deutlichen Contouren, erfüllt mit einer gedanken- und gefühlvollen Belebtheit, geschmückt mit einem Reichthum tonlicher Farbenpracht an Gefühl und Phantasie des Hörers herantreten, sie in anregender und fesselnder Weise für sich einnehmen, indem sie in ihnen Zustände und Vorstellungen hervorrufen und, bei aller ihrer vorüberschwebenden Flüssig-

keit, den Eindruck eines bestimmt Empfundenen und Angeschauten hinterlassen.

Viele Kunstverehrer, denen es keineswegs an Geschmack und technischer Leistungsfähigkeit auf Instrumenten gebricht, vermögen dennoch vom eigentlichen Wesen der Tonformen keine deutliche Rechenschaft sich zu geben, sondern neigen gar leicht zu dem Glauben, das vorüberströmende Tonwerk sei ein blosses Spiel der inspirirten Phantasie des Künstlers und nichts weiter, oder der Empfindung allein, ohne weitere Mitbetheiligung der höheren Vernunft und Gefühlskräfte entsprungen: demnach auch nur bestimmt, auf die Empfindung allein zu wirken, ohne eine weitere Mitbetheiligung höherer Geistes- und Gefühlsthätigkeit von Seiten des Hörers sonderlich zu beanspruchen.

Wie aber die bloss augenblickliche Inspiration, oder die unmotivirte Hingabe an einen sonst guten Einfall oder einen Moment erregten Gefühls wohl an sich interessant und schön sein kann, aber beim Künstler noch lange nicht hinreicht, etwas Dauerndes oder gar ein vollkommenes Kunstwerk hinzustellen, — so kann der Kunstfreund auch nur einen einseitigen Genuss am Tonstück haben, wenn er, ohne in den tieferen Gehalt desselben einzudringen und die Angemessenheit des Ausdruckes zum Inhalt zu durchschauen, nur mit der Empfindung oder einer nur einseitigen Freude am Tonspiel, dem Harmoniereichthum und Wohlklang allein sich begnügt.

Ein jedes Tonstück ist aber ebensogut wie ein anderes Kunstwerk ein inhaltsvoller und aus Bedingungen des inneren Lebens entsprungener Organismus, dessen Theile unter sich und zum Ganzen im Verhältniss einer inneren Nothwendigkeit stehen. Wahrheit und Einheit des Gedankens, Folgerichtigkeit seiner Entwickelung und Anschaulichkeit des Ausdruckes und der Darstellung sind ebenso endgültige Bedingungen für ein Tonstück wie für ein Bildwerk oder eine Dichtung. Dieses darf man nicht aus den Augen setzen, und ebensowenig, dass das entwickelte Vermögen, diese Harmonie zwischen Innerem und Aeusserem, zwischen Inhalt und Form zu erkennen, den Genuss am Kunstwerk erst zu einem wahren Kunstgenuss macht. Es ist allerdings wahr, die Natur hat eine solche Kraft in die Verbindung der Töne gelegt, dass sie uns rühren und bewegen, ohne praktische Kunstkenntnisse zu ihrer Mithülfe zu fordern. Andererseits kann vollständige Kenntniss aller Ausdrucksmittel und Formen doch die fehlende Kunstempfindung nicht ersetzen. Nichtsdestoweniger versteht es sich von selbst, dass nicht nur die Einsicht, sondern auch die Empfindung dessen, was in Tönen ausgesprochen werden kann, durch Vertrautheit mit den Gesetzen und der Aufgabe der Tonkunst gefördert wird. Und es kann wohl keinem Zweifel unterworfen sein, dass der höhere Genuss auf Seiten Desjenigen ist, der ein Kunstwerk auch als harmonisches Ganzes aufzufassen vermag und nicht allein durch einzelne Schönheiten erfreut wird.

Wie bei der Pflanze Blüthe und Frucht schon im Keime schlummern, so ruht, selbstverständlich nur im kunstfreien Sinne, die fernere Entwicke-

lung eines Musiksatzes schon im Thema, und noch enger in dessen Motiven. Der Inhalt eines ganzen Tonsatzes kann als der eines in der Zeit Bewegten nicht auf einmal zu Tage treten, sondern nur in seinen Einzelnheiten nach einander dargestellt und aufgefasst werden. Schon das erste Motiv zu einem Tonsatz erhält der Componist, wennauch in unbewusster plötzlicher Inspiration empfangen, so doch erst nachdem er es lange in sich bewegt, als ein letztes Product anhaltender ernster Beschäftigung mit dem ganzen Grundgedanken. Und so erweist sich dieses schon als ein Ergebniss der von der Idee beherrschten Empfindung. Und als solches hat es sich auch durch alle Stadien seiner Entwickelung zu bewähren, indem alle Einzelnheiten als durch das Ganze bedingte und das Ganze wiederum bedingende Theile zu erscheinen haben. In der weiteren Entwickelung des Werkes schreitet die schaffende Phantasie, Periode um Periode bildend, formend und mit kritischem Takt — zwar nicht nach einem klar gedachten, aber doch instinctiv empfundenen Gesetz — das Entsprechende vom sich hinzudrängenden Ungehörigen scheidend vorwärts, ohne nur einen Augenblick einer inhaltslosen Gemüthsträumerei, oder die Totalität der Empfindungen beeinträchtigenden Erregungen in ungebundener Willkür sich zu überlassen.

Nach diesen Andeutungen versteht sich nun schon von selbst, dass ein Kunstwerk, um diesen Namen zu verdienen, stets freie geistige Schöpfung, ein Product inneren Dranges sein muss, nicht ein Erzeugniss absichtlicher Combination des Verstandes, oder »mechanische Leistung auferlegter Forderungen« sein darf. Sonst ist es höchstens ein bloss technisches Kunststück, wie so viele Machwerke, aus denen allenfalls Verstand und formales Geschick, aber nichts von höherer Begeistigung uns entgegentritt.

Allgemeinheit

Die Kunst schafft zwar durch den Einzelnen, hängt aber mit den gesammten Culturideen der betreffenden Zeitperiode auf's innigste und untrennbarste zusammen. Eben wie ein neues Kunstideal nicht dem glücklichen Griff eines Einzelnen seine Entstehung verdankt, sondern das Genie durch seine ausgebildeten Organe das gesammte Dasein in sich aufzunehmen versteht, und in Kunst oder Wissenschaft immer nur dasjenige herausstellt, was in der Empfindung der Gesammtheit lebt — so sind auch die mannigfachen Formen, welche die Tonkunst nach den im Laufe der Jahrhunderte für richtig anerkannten Stilgesetzen festgestellt hat, nicht Sache der Willkür, sondern natürliche Producte bestimmter, eine Zeit bewegender Anschauungen und Lebensideen.

Die Empfindung urtheilt unmittelbar über Angemessenheit und Unangemessenheit des Objects zum Postulate menschlicher Subjectivität. Diese Subjectivität ist theils eine individuelle, theils eine allgemeine. Die allgemeine ordnet sich in der Kunst die individuelle unter, doch wird auch diese sich immer geltend zu machen wissen. So viele Organe dem menschlichen Individuum zu Gebote stehen, um das Object mit dem Subject zu vermitteln, so vielfach wird auch das menschliche Empfindungsvermögen

zu jenem unmittelbaren Urtheil sich herausgefordert fühlen. Diese Organe selbst erschliessen sich zum Theil ohne besondere Anstrengung für die Erfassung des Objects, theils bedürfen sie mehr einer künstlichen Pflege. Dem Inhalt nach sind sie theils sinnlicher, theils geistiger Natur, und an sich in den verschiedenen Individuen einer gradweisen Vollkommenheit unterworfen. Diess gilt ebenso vom Gefühlsvermögen selbst. Und darin besteht, was man Begabung nennt. Die menschliche Subjectivität mit ihren das Dasein erfassenden Organen empfindet in sich, je entwickelter sie ist, desto mehr die Sehnsucht, das gesammte Dasein in sich aufzunehmen, ja sogar über das von ihm Erfassbare mit seinem Postulat hinauszugreifen, um so den letzten Widerspruch zwischen Objectivität und Subjectivität aufzuheben.

Dabei kann sogleich der Unterschied zwischen Begriff und Idee hervorgehoben werden. Während der Begriff die Dinge zu erfassen sucht wie sie sind, misst die Idee dieselben an einem Sollen. Dieses Sollen ist wiederum doppelter Art. Entweder vergleicht man die Objecte, welche unter einen Begriff fallen, mit der innerhalb der ihnen gesetzten Begrenztheit möglichen Vollkommenheit (vollkommene Exemplare), oder man vergleicht diese Begrenzungen unter sich und gelangt so zu verschiedenen Graden der Vollkommenheit überhaupt, und zuletzt wiederum zum Postulate absoluter, über alles erfassbare Dasein hinausgreifender Vollkommenheit. Aber auch für das erfassbare Dasein fehlt es nicht an einem Maassstabe. Dieser ist gegeben in den Ideen des Wahren, Guten und Schönen. An solchen Ideen messen wir das menschliche Dasein, so auch alles übrige Dasein. Das Kunstgefühl steht im Dienste dieser Ideen.

Begriffe u. Ideen

Begriffe und Ideen an sich könnte weder die Musik noch irgend eine andere Kunst geben; es ist auch nicht Aufgabe der Kunst. Diese wie auch andere Gegenstände, welche der Wissenschaft überhaupt angehören, können befruchtend auf Geist und Gemüth, mithin auch auf die Kunstproduktion einwirken, aber nicht Gegenstand der directen Darstellung selbst sein. Es wird Niemanden einfallen, metaphysische Probleme oder mathematische Resultate in Musik zu setzen. Solche Untersuchungen und Betrachtungen liegen von unserem Begehrungsvermögen und unseren Leidenschaften zu weit ab, diese können nur durch ihnen näherliegende oder unmittelbar sie berührende Vorstellungen in Bewegung gesetzt werden. So hat auch der Dichter in seinen musikalischen Poesien nicht Verstand und Einbildungskraft allein, sondern vor allen Dingen das Gefühl zu beschäftigen. Viele Texte enthalten allerdings Betrachtungen oder Schilderungen, in der Kirchenmusik häufig dogmatische Sätze, — doch können diess keine Untersuchungen, sondern nur solche Aussprüche sein, durch welche das Gemüth direct afficirt wird. Und diesem, möglicherweise auch durch eine Reflexion hervorgerufenen Gemüthszustand entspringt die Musik, wie im X. Capitel noch näher zu zeigen versucht werden soll.

Mittelbar ist also auch die Idee der Musik zugänglich, insofern sie auf

Gefühl und Gemüth wirkt und in ihnen Stimmungen hervorruft, welche ihr Abglanz sind. Gefühle und Stimmungen geben aber den eigentlichen Stoff für die Tonkunst, der es darauf ankommt, das in der Seele des Menschen lebendig Gewordene nicht als etwas Gedachtes, sondern als wirkliches, innerhalb der Empfindung beschlossenes Ereigniss sinnlich zu veranschaulichen.

Form

Die musikalische Kunstform ist nun aber nichts anderes, als die Begrenzung und Gliederung, der das Gefühl sich unterwerfen muss, wenn es durch Eingehen in die Kunstdarstellung sinnlich anschaulich werden will.

Die Gefühle höherer Art, welche allein der Kunstdarstellung werth sind, stehen aber, wie wir sahen, stets mit einer höheren allgemeinen Idee im innigsten Zusammenhange. Demnach bringt also auch das Tonstück, wenn es ein ächtes Kunstwerk ist (Händel's Messias, Bach's Matthäus-Passion oder Hmoll-Messe, Beethoven's grosse Symphonie in Dmoll), mittelbar die Idee zur Erscheinung, soweit sie der Kunst zugänglich ist, als Untergrund der dargestellten Gefühle und inneren Handlungen. Indem das Gefühl zeitbewegende Ideen oft lange, bevor sie in's Bewusstsein gelangten, unausgesprochen in sich getragen hat, ist auch die Kunst oft ihrer Zeit gleichsam prophetisch vorausgeeilt, indem sie für jene Ahnungen des Gefühls die Sprache fand.

Streit um dieselbe

Geist und Form haben in der Tonkunst unaufhörlich, mehr wie in jeder anderen Kunst kampfgerüstet sich gegenüber gestanden, und auch heute ruht der Streit ebensowenig wie er jemals zur Ruhe kommen wird, indem wohl eine Formgattung in einzelnen Exemplaren, die Form überhaupt aber ebensowenig zur endgültigen Vollkommenheit ausgebaut, wie die Idee erschöpft werden kann. Doch hievon abgesehen ist der Grund des Streites um die Form einerseits in der Unsicherheit bei Bestimmung und Begrenzung des Inhaltes, andererseits in der Flüssigkeit des Tonmaterials zu finden. Indessen konnte die Nothwendigkeit geschlossener Formen von einsichtigen Künstlern und Theoretikern niemals verkannt werden, weil solche sich von selbst verstehen, wo etwas über die momentane Regung Hinausgreifendes geschaffen und ein dauernder Eindruck hervorgebracht werden soll.

Einerseits suchten Kirche und Theorie Typen und endgültige Regeln für eine Praxis, in der die Tonkunst unabänderlich sich bewegen sollte, festzustellen, widersprachen damit aber der Natur des menschlichen Geistes, welcher, keinen Stillstand kennend, die fesselnden Schranken durchbrach, und so durch Erweiterungen des Ueberlieferten — welche allerdings wohl für den Augenblick befremdeten und deshalb nicht selten als Ausschreitungen und Gesetzesstörungen angesehen wurden — Anstoss zu neuem Fortschritt gab. Ein völliger Abschluss ist in der Kunst ebenso unmöglich wie in allen übrigen das Leben bewegenden Bethätigungen des menschlichen Geistes. Denn eine Erschöpfung der höchsten Ideale und

des in der Unendlichkeit sich bewegenden Gefühls bleibt stets etwas menschlichen Kräften Unerreichbares. Die Formen jedoch, unter denen wir die Ideale anschauen und ihre Vermittelung mit der Wirklichkeit zu ermöglichen trachten, gestalten sich ewig neu. Die Kunst, deren Aufgabe es ist Subject und Object, Inneres und Aeusseres, Inhalt und Form in Einklang zu bringen, sucht stets nach neuen Mitteln zur Erfüllung ihrer Zwecke.

Die Ablösung von der Autorität, welche einerseits Bedingung eines jeden Fortschrittes ist, kann aber andererseits, wenn wahrer sittlicher Gehalt und Genie fehlen, zu natur- und kunstwidrigen Verirrungen führen. Mit Voranstehendem ist daher Ausschweifungen, welche für Genialität gelten möchten, und der Unfähigkeit, welche aus Mangel an Kraft, der Anerkennung Werthes in kunstschöner Form herauszustellen, die Kunstbegriffe verwirrt, zu reformiren prätendirt, indem sie höchstens revolutionär verfährt und umzustossen versucht ohne aufbauen zu können, mit vollem Munde von Freiheit, Zerstörung der fesselnden Form und dergl. predigt, dabei aber der Selbsttäuschung verfällt, zügelloseste Willkür als Freiheit anzusehen — allen solchen Erscheinungen ist selbstverständlich ebensowenig das Wort geredet, wie dem Handwerk, welches nur aus Bequemlichkeit am Ueberlieferten haftet, ohne dessen wahren Werth erkannt zu haben, und allein durch Nachahmung sein Dasein fristet.

Eben jene vorhin erwähnte Flüssigkeit des Tonmaterials und die Undeutlichkeit der musikalischen Kunstobjecte können den Tonkünstler leicht auf zwei einander entgegengesetzte Abwege führen. Er kann einerseits durch Ueberwiegen des Inhaltes die Gesetze der Anschaulichkeit, des schönen Ebenmaasses, der klaren und flüssigen Abrundung verletzen: das Tonstück kann bei reicher Fülle schöner Gedanken unklar, verworren, eckig und überladen, mithin der Form nach unschön werden. Oder er kann mit Hintansetzung der Idealität dem Formalismus allein huldigen: das Tonstück wird richtiger technischer Ausführung, angenehm formaler Abrundung und deutlicher Anschaulichkeit ungeachtet unerquicklich, indem Leere und Nüchternheit an Stelle eindringlicher Gefühlstiefe und Wahrheit uns geboten werden, und unerhebliche Gedanken einen Aufwand von Darstellungsmitteln beanspruchen, welcher nur dem Höheren zukommt. Inhalt und Form strafen sich alsdann Lügen. Die Tonkunst verlangt aber wie jede der anderen Künste Gleichgewicht zwischen beiden, verneint vom Standpunkt der Fasslichkeit und Schönheit eine Ueberfülle an Inhalt ebensowohl wie ein blosses Verstandesspiel mit der leeren Form

Abwege

Wenngleich man gesagt hat: die Musik sei diejenige Kunst, welche am ersten den Inhalt über die Form stellen könne, so hat diess nur insofern Richtigkeit, als eine Form von messbarer und wägbarer Genauigkeit darunter zu verstehen ist. Aus jener Forderung des Gleichgewichts zwischen Idee und Erscheinung ergiebt sich von selbst, dass der ideale Inhalt eines Tonwerkes

Concentrirter Inhalt

(von den durch die Mittel gesteckten Grenzen hier ganz abgesehen) nicht in allen seinen Einzelnheiten gegeben werden kann, weil hiezu begriffliche Deutlichkeit erforderlich wäre, und da eine solche dem Wesen der Musik fern liegt, ein Bemühen sie zu erlangen nur Unnatur, Zerfahrenheit der Form, Gewaltsamkeit des Ausdruckes nach sich ziehen und die an sich vielleicht schöne Idee mit einer unfasslichen, unschönen Erscheinung in Widerspruch bringen würde.

Indem die Musik im Einzelnen nicht genau, sondern nur im Grossen und Ganzen (wennauch durch Einzelnheiten im Nacheinander) ihr Object versinnlicht, wird ein festes Zusammenfassen der Momente zu einem geschlossenen Ganzen um so nothwendiger, weil das Einzelne hier nur aus dem Ganzen begriffen werden kann.

Geltung der Form

Das Tonwerk wirkt demnach ebenso durch Form wie durch Inhalt, wenn man beide getrennt denken will. Die feste Gliederung einer concisen Form sichert die Musik vor Unklarheit, Verschwommenheit, unbestimmtem Hin- und Herschweben und Schwanken, fesselt die Aufmerksamkeit des Hörers durch wohlgeordnete rhythmische Gruppirung, reichen Wechsel von Licht und Schatten, wohlmotivirte harmonische Wendungen und Klangeffecte; befriedigt den Geist durch sinnvolle thematische Durchführung, Verflechtung der Motive und reiches Stimmengewebe, erfreut den Schönheitssinn durch frische und kräftige Sinnlichkeit, durch Fluss und äussere Abrundung — welche nicht etwa allein die Herrschaft des Tonsetzers über die technischen Mittel des Ausdruckes und der Formbildung bekunden, sondern auch ein Beweis sind für die Folgerichtigkeit seines Gefühls und Klarheit seines inneren Schauens. In den häufigsten Fällen sind nur Mangel an tüchtigem Können, sowie Unfähigkeit einen Gedanken so allseitig zu durchdringen und auszubilden, dass er nicht als momentaner glücklicher Einfall dasteht, sondern zu einem harmonisch durchbildeten Kunstschönen erhoben durch klare Gliederung bei vollwichtiger Breite Verständniss und Ueberzeugung des Kunstgefühls für sich gewinnt, Veranlassung zu dem Ausspruch, dass die Phantasie durch die Form in Banden geschlagen werde.

Aufgabe der Tonkunst

Die Tonkunst soll Gefühle, und durch das Gefühl Vorstellungen in uns anregen. Diess vermag sie entweder

1. rein durch sich selbst; oder
2. mit Hülfe einer ihr absichtlich zu Grunde gelegten poetischen Idee; oder indem sie endlich
3. Objecte aus der sinnlichen Aussenwelt unmittelbar selbst in den Kreis ihrer Darstellung zu ziehen versucht.

Stimmungsbild

Im ersten Fall ist das Tonwerk eine reine Dichtung in Tönen, welche allein durch lebensvolle Schönheit und logische Entwickelung absolut musikalischer Gedanken in entsprechend eigenthümlich charactervollen und abgerundeten Formen Geist und Gemüth anregt und erfreut, und als Erzeugniss einer noch nicht zu einer vollen Klarheit über sich selbst

gelangten, zu einem deutlichen Gefühl concentrirten Stimmung wiederum eine ähnliche Stimmung im Hörer erweckt, ohne ihn jedoch in den Stand zu setzen, über deren Veranlassung und eigentlichen Inhalt deutliche Rechenschaft sich geben zu können.

Darum entbehrt diese reine Musik noch keineswegs der Idealität, wir dürften sonst vielen anerkannten Meisterwerken von S. Bach, Haydn, Mozart und auch Beethoven keinen höheren denn formalen Kunstwerth beimessen. Eine jede Gemüthsstimmung hängt aber auf das Innigste zusammen mit der ganzen Gefühlsweise des Individuums, und diese ist wiederum ein Ergebniss nicht des einzelnen Momentes, sondern des gesammten vorangegangenen Lebens und seiner Ideen, Empfindungen und Erfahrungen. Es kann deshalb ein Tonsatz, in welchem wir einen bestimmten, über sich hinausgreifenden Gefühlsinhalt durchaus nicht auffinden können, doch einen tiefen seelischen und durchaus idealen Eindruck hervorbringen und uns in bestimmter Weise ansprechen, weil die Stimmung, aus der er entsprungen, keine rein momentane und dem Künstler einzig und allein eigene, sondern bei aller Subjectivität doch eine dem allgemeinen Seelenleben, mithin auch den damit zusammenhängenden Zeitideen angehörende ist. Man hat gesagt, dass der eigentliche Stoff der Musik diese unbestimmten Empfindungen seien, und ihr deshalb die Fähigkeit darzustellen überhaupt abgesprochen, weil Unbestimmtes nicht dargestellt werden könne. Von einer Bestimmtheit des logischen Denkens kann in der Musik allerdings nicht die Rede sein, sie lehnt im Gegentheil jeden Verstandesnachweis ab. Aber Gefühl und Phantasie des Künstlers können ihrer Sache sehr gewiss sein, ohne eine verstandesmässige Erklärung dafür zu haben. Uebrigens ist der Ton ziemlich verständlich, wenn das Ziel des dargestellten Affectes eine merklich hervortretende und dem musikalischen Ausdruck zugängliche Gemüthsbewegung ist. Auf die einzelnen Umstände eines jeden Affectes und die Eigenheiten dessen, in dem er erregt ist, kann der Tonkünstler allerdings sich nicht einlassen, und insofern kann von völliger Deutlichkeit freilich nicht die Rede sein. Wenn die Musik also auch durch wiederholte Eindrücke die Empfindungen und Leidenschaften veredelt und reinigt, so kann sie darum doch auf den Verstand nicht wirken, wenn hiemit deutliche Einsicht oder Erweiterung der Erkenntniss bezeichnet sein soll. Darum kann Niemand sagen: diess Musikstück ist lehrreich. Hierin hat man Veranlassung gefunden, der Tonkunst überhaupt alle ethische Wirkung abzusprechen. Mit welchem Recht oder vielmehr Unrecht ist hier der Ort nicht in Untersuchung zu ziehen.

Tondichtung

Zweitens wurde erwähnt, dass in einem Tonstück die Absicht vorwalten könne, in einem bestimmten Gefühlsgange eine poetische Idee zur Anschauung zu bringen. In diesem Falle liegt ihm ein mit psychologischer Folgerichtigkeit planmässig geordnetes inneres Erlebniss zu Grunde, welches mitzudurchleben das Tonwerk den Hörer veranlassen soll.

Die Musik ist alsdann nicht mehr absichtsloser Ausdruck einer unaussprechlichen Stimmung, sondern Darstellungsmittel für concrete Gefühle und Erlebnisse der Seele, jedoch selbstverständlich ohne von ihrem Wesen und ihren natureigenen Formen als Tonkunst etwas zu opfern, oder die von ihrer Naturbestimmung ihr gezogenen Grenzen zu überschreiten. Um jener Absicht ungeachtet ebenfalls reine Musik zu geben, muss der Tonkünstler den Plan oder Gedanken selbst fallen lassen, aber den in ihm dadurch erregten Empfindungsgang verfolgen und im Hörer ebenfalls zu erregen suchen.

Es ist darum noch nicht erforderlich, dass dieses Gemüthsereigniss im Künstler selbst vorgehe; es kann ebensogut ein nur gedachtes, wie durch gedankenvolle Beobachtung des ausser ihm Gelegenen vermitteltes, dennoch aber mitempfundenes sein. In jedem höher entwickelten Menschen liegt die Sehnsucht, das ganze All in seine Subjectivität zurückzunehmen und folglich auch mit seiner Empfindungsweise zu identificiren. Diess ist eine der edelsten Begabungen, welche namentlich der productive Künstler in höchster Weise ausgebildet haben muss, wenn er der Objectivität überhaupt fähig sein will. Durch diese Fähigkeit des Künstlers, in seiner Empfindung mit ausser ihm Gegebenen sich zu identificiren, vermag er Stimmungen, Leidenschaften, Gefühle und alle Arten innerer Hergänge an sich, oder wie sie an anderen realen oder gedachten Personen erscheinen mit Vorsatz zum Inhalt einer Kunstdarstellung zu machen. Diese wird nun bereits objectiv, indem ihr ein Gefühlsereigniss unterliegen kann, welches der Künstler vielleicht nicht in sich selbst erlebt, sondern nur gedichtet oder beobachtet und mitempfunden hat.

Inwiefern das mit der Musik verbundene Wort im Gesange zu deren bestimmterem Verständniss beiträgt, wird fernerhin bei der Vocalmusik sich zeigen. In der reinen Instrumentalmusik kann aber bei alledem der Ideengang des Werkes nur geahnt, und ebensowenig verstandesmässig nachgewiesen werden, wie der Stimmungsgehalt jener, eines dichterischen Vorwurfs entbehrenden Musik, auf bestimmte Vorstellungen sich zurückführen lässt. Aber auch schon dieses, wenngleich nur ahnende Miterleben verleiht dem Tonwerk eine, jenes rein Musikalische bei weitem überragende dichterische Bedeutung, indem es mit jenem nicht nur die gleichen rein musikalisch und formal schönen Eigenschaften gemein hat, sondern durch die bewusste dichterische Absicht zu einer noch reicheren und interessanteren Mannigfaltigkeit sich entwickeln muss — ausserdem aber die Thätigkeit der Phantasie im Hörer nicht nur nicht beschränkt, sondern im Gegentheil noch lebhafter erregt. Es braucht kaum gesagt zu werden, dass hiemit Werke gemeint sind, an deren Spitze Beethoven's Cmoll- und Dmoll-Symphonie stehen.

Namentlich in unserer mit specifisch musikalischer Productionskraft nichts weniger wie reich ausgestatteten Zeit ist die Frage gestellt, ob der Instrumentalcomponist zur Befruchtung seiner musikalischen Phantasie

nicht jederzeit besser thue, ein bestimmtes Gefühlsobject für seine Darstellung zu wählen? Schon an sich lässt sich hiegegen nichts einwenden, überdiess zeigen ja, wie bekannt, manche Werke eines der grössten Tonmeister offen und deutlich, dass ihnen ein so planmässig geordnetes Gefühlserlebniss, und zwar mit der Absicht, es durch die Musik mitempfinden zu lassen, in der That zu Grunde gelegt ist. Doch bei alledem kann es uns wenigstens völlig gleichgültig sein, ob der Instrumentalcomponist nach einem dichterischen Plan arbeitet oder nicht, wenn nur Stoff und Durchbildung an sich musikalischer Natur sind und die Ausführung nicht an der Absicht materieller Deutlichkeit und Copisterei haftet. Der Inhalt muss vollständig in Gefühl, dieses in musikalischen Ausdruck und Form, die Seelenbewegung vollständig in Tonbewegung aufgehen.

Programmmusik

Wie jene reine Stimmungsmusik als die natürliche Grundlage aller Musik, so auch dieser höheren dichterischen angesehen werden muss, erscheint nun drittens die sogenannte Programmmusik, welche ihr Object unmittelbar in die musikalische Darstellung hineinziehen will, als ein Niedergang zum Unnatürlichen und Unwahren. Denn abgesehen davon, dass sie häufig genug der Musik an sich unzugängliche Objecte wählt, räumt sie auch dem blossen Verstande auf Kosten des Gefühls ein zu wesentliches Uebergewicht ein, indem sie ihn auffordert, dem Tonsatz Schritt für Schritt zu folgen, und zu begreifen, was mit dieser oder jener Periode, Akkordwendung, Melodie und dergl. gemeint sei. Da das Wesen der Musik eine solche Zudringlichkeit schon von vorne herein auf's Bestimmteste ablehnt, giebt der Programmcomponist eine Erklärung seines Tonstückes durch ein Gedicht oder sonst eine hinweisende Auseinandersetzung.

Ein so specialisirter Inhalt kann aber nicht versuchen in die Musik einzugehen, ohne ihr Zumuthungen zu stellen, welche mindestens ein völliges Verkennen ihrer Natur voraussetzen lassen. Ihre sonst selbständige Kunstform wird, wenn beibehalten, in den meisten Fällen reines Schema, also unwahr und völlig überflüssig, denn die Selbständigkeit der Musik selbst hat aufgehört — oder wenn nicht, so durch das Wortprogramm bestimmt, also gleichfalls unfrei, wenn nicht geradezu unmusikalisch. Man darf dieses Verhältniss nicht mit dem des Textes zur Vocalmusik verwechseln, denn ein solcher ist von vorne herein für die Verbindung mit Musik eingerichtet, fordert die Musik zu seiner Ergänzung.

Jene eigene mitschöpferische Phantasiethätigkeit, welche das wahrhafte Tonkunstwerk, sowohl der Instrumental- wie Vocalmusik, zu einem unversiegbaren Quell stets neuer Gefühle und Vorstellungen und neuen Genusses macht, soll der Hörer der Programmmusik dem einseitigen Verstandesvergnügen, zu vergleichen wie dieses oder jenes copirt sei, aufopfern. Zu wie ausgedehnter Herrschaft die an äusseren Dingen hängende Naturmalerei hier gelangt, beweisen manche Werke der neuesten Zeit. Und welche Gegenstände den Programmcomponisten bisweilen

begeistern mögen, bleibe besser ununtersucht, denn die nicht selten grobsinnliche Musik lässt auf Anregungen von eben nicht edlerer Natur schliessen. Die versuchte Rechtfertigung, dass wir in dieser oder jener Programmcomposition nicht Copien von der sinnlichen Aussenwelt angehörenden Gegenständen erhielten, sondern Analogien von deren Einwirkungen auf das Gefühl, ist sehr leicht dadurch zu widerlegen, dass äussere Ereignisse (also etwa Naturschauspiele von höchster Grossartigkeit) oft eine von ihrer eigenen Erscheinungsform ganz abweichende Gemüthsbewegung veranlassen.

Inhalt der Musik

Aus allem Vorangegangenen hat sich nun bereits zur Genüge deutlich ergeben, dass nur Gefühle und Stimmungen, desgleichen Ideen — letztere jedoch nur, soweit sie durch die den Gefühlen und Bewegungen des menschlichen Herzens gesetzte Begrenzung vermittelt werden können, der Musik eigene Stoffe sind.

Naturmalerei

Versucht die Musik wirklich äussere Gegenstände, Ereignisse, Handlungen, Naturerscheinungen u. a. m. malend nachzuahmen, so greift sie in ein ihr fremdes Gebiet über und begiebt sich hiedurch ihrer eigentlichen Bedeutung, indem sie den ihr natureigenen Inhalt einem fremden opfert, den sie höchstens mit äusserlich decorativem Schein, niemals aber mit innerer Wesentlichkeit darstellen kann. Sie hat den Zweck solche Bewegungen in der Seele hervorzurufen, welche nicht bloss auf der wahrgenommenen Uebereinstimmung mit einem körperlichen Urbilde begründet sind, sondern wodurch Geist und Gemüth unmittelbar zu Vorstellungen und Empfindungen veranlasst werden. Ahmt der Tonkünstler den Gesang einer Nachtigall nach, so giebt er nicht mehr als ein Landschaftsmaler oder ein Poet, die uns eine der Natur bloss entlehnte Schilderung darbieten. Wie dieses aber keineswegs die vornehmste Aufgabe der Malerei oder Dichtkunst ist, so erscheint eine solche Musik auch nur als ein Prisma, welches schöne Farben wiederspiegelt, die darum noch lange kein Gemälde ausmachen. Die Musik bewegt das Gemüth unmittelbar, ohne irgend einen Hinweis auf äussere Gegenstände zu Hülfe nehmen zu müssen, oder überhaupt irgend einer anderen, begrifflichen oder sinnlichen Vermittelung zu bedürfen, als der durch sich selbst, durch den Ton und die Tonverbindung.

Will man der Tonmalerei eine Berechtigung zuerkennen, so kann es in der reinen Instrumentalmusik nur dann geschehen, wenn die Musik die Absicht auf malende Schilderung gänzlich hinweggedacht, auch an und durch sich selbst schön und bedeutend ist und nicht erborgte Formen angenommen hat. In diesem Falle hört sie aber auch auf reine Naturmalerei zu sein, wenigstens ist es gleichgültig, ob sie eine solche ist oder nicht, indem sie alsdann durch eigene Kunstform selbständig wird. Im epischen und dramatischen Tonwerk, dem Oratorium und der Oper, ist eine gewisse Tonmalerei sehr häufig, namentlich in begleitenden Stimmen, aber auch in selbständigen Sätzen. Sie hat alsdann die Aufgabe, zur eindringlicheren Vergegenwärtigung der Situation beizutragen, und es ist kein Einwand

dagegen zu erheben. Bei der Vocalmusik wird über Texte, welche Beschreibungen und Schilderungen enthalten, noch Manches zu sagen sein.

Kann die Aussenwelt nicht musikalisch dargestellt werden, so kann und soll sie darum doch anregend und befruchtend auf die Phantasie des Tondichters wie jedes anderen Künstlers einwirken, so dass diese also nicht die Gegenstände selbst, sondern in der That nur durch sie erweckte Stimmungen und Gefühle wiederspiegelt. Die Aussenwelt ist hier nur Anregungsmittel. Das Tonwerk kann alsdann auf rein musikalischem Wege eine ähnliche Stimmung im Hörer hervorrufen, wie das Naturobject im Künstler; doch empfangen wir dann das Naturobject selbst nicht, sondern allein die davon abgelösten, selbständige Musik gewordenen Eindrücke. Die äussere Natur kann nicht Inhalt der Musik, folglich weder ein Urbild für ihre Formen sein, noch deren Verständniss dem Kunstgefühl auf richtige Weise vermitteln. Aeussere Eindrücke Die Natur ist kein Vorbild

Weder Schönheiten noch Widersprüche im Tonwerk können durch irgend eine Parallele mit der sinnlichen Aussenwelt nachgewiesen werden, wie in der Malerei und Sculptur, wo wir durch Bekanntschaft mit dem Naturvorbilde wenigstens zum Unterscheiden des Harmonischen vom offenbar Widerspruchsvollen gelangen, wenngleich tieferes Erkennen hier wie dort ein entwickeltes Kunstgefühl voraussetzt.

Die Formen der Musik sind wie die der Architektur und Poesie frei aus sich entstanden. Man hat häufig Vergleiche zwischen Musik und Architektur angestellt (diese komischerweise eine gefrorene Musik genannt), weil der Aufbau der Tonformen allerdings eine gewisse Aehnlichkeit mit dem Emporstreben und Ineinanderfliessen architektonischer Verhältnisse hat, und ausserdem beide Künste auf der gemeinsamen Grundlage der Mathematik beruhen. Dieses ist aber rein äusserlich. Schon der Unterschied des Zeitlichen vom Räumlichen hebt den Vergleich völlig auf. Ueberdiess beginnt die Mathematik in der Architektur da, wo sie in der Musik aufhört; hier ist sie weiter nichts als Mittel zur Bestimmung und Ordnung der Tonverhältnisse und hat mit der eigentlichen Kunstform nichts zu schaffen; auf dem Punkt, von wo ab der Tonsetzer seine schöpferische Thätigkeit beginnt, ist sie längst in den Hintergrund zurückgetreten. Rhythmenbildung und Periodenbau aber folgen ihren eigenen Gesetzen.

Das Mittel, wodurch die Musik einen Gefühlsinhalt so anschaulich machen kann, dass der Hörer denselben mitzuerleben in Stand gesetzt wird, ist die Analogie, das Gleichniss. Das Tonwerk ist ein Analogon eines inneren Herganges. Analogie

Wie jede Seelenbewegung im Menschen ihre mehr oder weniger deutliche Begrenzung, ihren Anfang und Ausgang hat, und während ihres Verlaufes einen Kreis von mannigfachen Hebungen und Senkungen durchläuft, durch verschiedene möglicherweise hinzutretende Nebenumstände und Nebenstimmungen modificirt wird, oder gar in ihren Contrast umschlägt, und endlich entweder zu ihrem ursprünglichen Inhalt zurückkehrt, oder diesen plötz-

lich oder auch in längeren oder kürzeren Uebergängen wechselt — so auch die Tonbewegung im Musikwerk.

Jedes Gemüthsereigniss geht von einem seine Entwickelung mehr oder weniger deutlich bedingenden Motiv aus, hat (gleichsam) einen geschichtlichen, einem Ziele zustrebenden Verlauf, trägt in seiner Bewegung eine Gliederung und Begrenzung, tritt also in einer Form auf: das Tonwerk als dessen Analogon erscheint ebenfalls in einer durch innere Bedingungen auch äusserlich gegliederten Form, welche zur organischen Kunstform wird, indem hier alles in der realen Natur nicht jederzeit deutlich Vermittelte, durch die nach richtigen Kunstgesetzen wirkende schöpferische Phantasie in Einklang sowohl mit der Idee, als auch mit den der Kunst zu Gebote stehenden Ausdrucksmitteln gesetzt wird.

Rhythmus, Melodie und Harmonie, unterstützt von den Kräften der tonlichen Einzel- und Massenwirkung, den verschiedenen dynamischen Schattirungen, den Klangfarben und anderen Darstellungsmitteln mehr, entfalten ein belebtes Wechselspiel einheitlicher oder contrastirend sich erhellender, auf- und abschwebender, zu Perioden und Periodengruppen scheinbar frei und ungebunden sich zusammenschliessender Zeit- und Tonfiguren, welche bei aller anscheinenden Freiheit doch eben dem Gesetz eines inneren naturwahren Bewegungsrhythmus unterworfen sind — bis zu einem Abschluss, durch den wir endlich zu derjenigen Befriedigung gelangen, welche ein jedes Kunstwerk als ein erfassbares Ganzes überhaupt gewähren soll.

Die Mittel, deren der Künstler zur Erreichung seiner Zwecke sich bedient, sind grösstentheils, soweit eben Umstände und Raum es gestatteten, erklärt worden — das Verfahren des Künstlers bleibt unerklärlich, wenn man sich nicht damit begnügen will, dass er von einem genialen Takt geleitet, aus dem in ihm wogenden Meer von Empfindungen das Richtige und der gestellten Aufgabe Zweckentsprechende ergreift, ohne im Augenblick des Empfangens und der schöpferischen Production von einer bewussten Theorie geleitet zu werden. Denn alle Kunsttheorie, wenn sie Wahrheit enthalten soll, ist nichts als Abstraction aus Schöpfungen ächter Genialität.

Formtypen

Soweit unsere Hauptgefühle und Empfindungen in ihrer allgemeinen Bestimmtheit viel Aehnliches mit einander haben, konnten nicht allein für den Ausdruck im Einzelnen, sondern auch für grosse Tonsätze nach und nach mit der immer höher steigenden Entwickelung der Kunst gewisse Formtypen — die Arie, Sonate, Fuge und andere — sich bilden, welche wenngleich zur Aufnahme des verschiedensten Inhaltes bestimmt und befähigt, doch im Aeusseren gleiche Contour zeigen.

Gleichwie individuell mannigfaltig aber dieselben allgemeinen Grundempfindungen in verschiedenen Menschen, oder in demselben Menschen durch verschiedene Veranlassungen hervorgerufen und durch Nebenumstände bedingt und modificirt werden können, ebenso unerschöpflich reich gestaltet

das Genie die in Betreff der allgemeinen Umrisse sich gleichen Formgattungen, indem es seine Individualität und Anschauungsweise hineinträgt.

Es braucht kaum erinnert zu werden, dass die Instrumentalmusik allein (ohne Text) nur das Gefühl selbst analogisiren, seine Veranlassung und die Gründe seiner Modificationen und Contraste höchstens nur unbestimmt ahnen lassen kann. Aus dem mehr oder minder pathetischen Auftreten, dem Aufschwung zum Erhabenen oder minder affectvollen Erguss des Gefühls im Tonwerk vermag man nur zu schliessen, ob dessen Veranlassung von Leben und Seele erschütternder Bedeutung oder minder afficirender Gewalt gewesen ist. Ob ein mit gleicher Heftigkeit auftretender Schmerz etwa durch unglückliche Liebe oder irgend ein anderes hartes Schicksal veranlasst worden, dürfen wir aus der Musik nicht mit Gewissheit erfahren wollen.

Jenes Vermögen der Identification, nämlich Gefühle und Anschauungen anderer realer und idealer Personen sich anzueignen und objectiv darzustellen, findet, wie schon erinnert, auch in der Musik seine hohe Geltung. Die Fähigkeit zu characterisiren ist der Tonkunst keineswegs abzusprechen, wenngleich sie ohne Mithülfe des Textes nicht an die wirklich reale Personification hinanreicht. Alle inneren und die äussere Handlungsweise bedingenden Hergänge sind Bewegungen der Seele. Charactere vermag also die Tonkunst beiweitem eher darzustellen wie leblose Gegenstände, weil jene Eigenthümlichkeiten, deren Summe den Character ausmacht, als Stimmungen, Gefühle, Affecte und dergl. Seelenbewegungen sind, also durch Tonbewegungen ausgedrückt werden können, somit in das Gebiet der Musik gehören. Identification

Um jedoch als ein Characterbild verständlich zu werden, muss die Musik das Grundwesen, die Grundstimmung des Characters als eine andauernd eigenthümliche und einheitliche Bewegtheit zeichnen und zu einer bestimmten Form ausprägen, in welcher die im praktischen Leben vereinzelt zu Tage kommenden Eigenschaften ebenfalls in eine Grundstimmung zusammengefasst werden. Will die Musik etwa nur durch einzelne Tonfiguren, Rhythmen, Hebungen, Kraftaccente und dergleichen Darstellungsmittel mehr, welche an sich nur Momente sind, einen z. B. zum Zorn geneigten, strengen, oder zur Milde gestimmten Character analogisiren, so reichen solche vereinzelte Züge allein nicht hin. Ist hingegen ein stetiger Untergrund gelegt mittels einer bestimmten, durchgehend festgehaltenen Bewegungsart, so kann auf demselben auch die augenblickliche Wallung sich geltend machen. Darum sinkt die Darstellung alsdann noch nicht, auf allen tiefern Zusammenhang verzichtend, zur rein naturalistischen Copie des Seelenlebens herab. Characteristik

In diesem Sinne geht die Musik auch dramatisirend zu Werke. Sie vermag im Oratorium und in der Oper, allerdings in Verbindung mit der Poesie, die Gefühlseigenthümlichkeiten mehrerer Charactere, aus deren

Ineinandergreifen und gegenseitigem Sichbedingen die innere und äussere Handlung des Stückes hervorgeht, zu einer sinnlichen Anschaulichkeit auszuprägen, deren das Wort an sich beiweitem nicht fähig ist, wenngleich ihm stets die Motivirung der Handlungsweise überlassen bleiben muss. Auch auf die Situation und scenische Wirkung des Ensemble und Chores übt die Musik durch die Kraft ihrer sinnlichen Gefühlswahrheit eine unvergleichliche dramatische Macht; im Oratorium muss sie ja in Verbindung mit dem Text sogar die äussere Handlung gänzlich ersetzen.

Das Bild des Gefühlslebens, welches wir im Tonwerk erhalten, darf aber nie mehr als nur ein Analogon, ein Gleichniss, nicht eine naturalistisch genaue Copie der Wirklichkeit sein wollen.

Die Kunst hat die Wirklichkeit aus dem höheren Gesichtspunkt des allgemein Wahren zu betrachten und ihre Schöpfungen dem zu unterwerfen, folglich nur den Grundgehalt der Dinge, frei von den momentanen Zufälligkeiten ihrer augenblicklichen Erscheinung, diesen aber soweit nur immer möglich zu veranschaulichen. Deshalb läuft ein Tonstück, welches der Componist mit Beziehungen auf rein subjective, wenngleich an sich vielleicht psychologisch ganz denkbare Einzelnheiten überfüllt hat, Gefahr, dem Inhalt nach dunkel und unklar, der Form nach unschön, eckig und zerfahren zu erscheinen. Eine solche geistreich genannte, im Grunde aber nur krankhafte Musik wird heutzutage mehr wie recht gepflegt. Dieser würde man viel mehr einräumen als ihr in Wirklichkeit zukommt, wenn man ihr eine Ueberfülle an Gedanken zuerkennen wollte.

Geistreich

Denn in vielen oder den meisten Fällen steckt nichts Weiteres dahinter wie das Unvermögen, einen Gedanken wirklich richtig zu durchbilden und zu einer Einheit zusammenzuschliessen. Daher das Abspringen und Ueberspringen von einem zum andern, das unmotivirte Spiel mit Contrasten. Eine solche Musik kann keinen Kunstgenuss gewähren, sondern nur Unruhe erregen. Die Freude am Ganzen wird gestört, während wir uns anstrengen, die Einzelnheiten zu begreifen, und über den unfruchtbaren Bemühungen, diese zu einem harmonischen, einer naturgemäss richtigen und gesunden Gefühls- und Anschauungsweise entsprechenden Ganzen zusammenzufassen, stellt der Verdruss sich ein. Und zwar wird dieser keineswegs verringert, wenn wir sehen, dass der Componist da, wo er augenscheinlich selbst im Unklaren sich befindet, Verständniss von uns fordert, in Räthseln spricht, die er selbst nicht aufzulösen vermag, und uns mit Errathen incommodirt, wo wir Geist und Gemüth durch Schauen, Empfinden und die Aufnahme von Eindrücken des Schönen bereichern wollen. Im letzten Grunde aber läuft es häufig doch nur darauf hinaus, dass eine solche Musik uns glauben machen will, sie sei wunder wie tiefsinnig und beschäftige sich mit psychologischen Problemen, an deren Begriff unsere Fassungskraft nicht hinanreiche. Aber auch ein an sich wirklich geistreiches Spiel mit Pointen entschädigt niemals für fehlende Gedankeneinheit. Und solche Tonsätze, welche der Bescheidene für genial anzusehen in der That

gar leicht sich verleiten lässt, beweisen denn doch nur um so mehr die den Künstler beherrschende Nothwendigkeit, alles nicht unmittelbar zur Sache Gehörige abzuweisen. Und ausserdem zeigt diese Art Musik mehr wie zu häufig ein Vorherrschen der Reflexion, welche neben dem unklaren Gefühlszustand um so unwahrer erscheint. Wer aber von einem Gegenstande wirklich tief im Inneren ergriffen ist, geht gerade auf die Sache los, courbettirt nicht in allen möglichen Seitensprüngen darum hin, ergeht sich nicht in Spitzfindigkeiten darüber, und der hinreissende Strom des Ausdruckes wird ihm erst recht nicht fehlen, vorausgesetzt dass er überhaupt Genie besitzt und der Ausdrucksmittel vollkommen mächtig ist.

Allerdings hält es schwer, in gegenwärtiger Zeit für viele Gemüthsbewegungen, welche ihrem allgemein menschlichen Gehalt nach bereits von grossen Tonmeistern auf's Tiefste und Wahrste dargestellt sind, noch eine neue Ausdrucksweise zu finden. Und darum liegt es nahe, hier zur subjectiv specialisirenden Genremalerei als Aushülfsmittel zu greifen; doch fördert diese ebensowenig wahre Kunstwerke zu Tage wie ihr Gegensatz, der blosse Formalismus.

Die Flüssigkeit des Materials setzt die Musik mehr wie jede andere Kunst der Gefahr aus, von rein subjectiver Willkür in Dienst genommen zu werden. Ebensowenig das Individuelle dem Kunstwerk fehlen kann und darf — weil es ihm den Stempel des Interessanten und Originalen aufprägt —, darf es in rein egoistische Capriciosität, in Idiosyncrasie ausarten. Die blosse Laune, welche sich darauf capricirt, alle Dinge anders ansehen zu wollen wie andere gesunde Menschen, gehört nicht in die höhere Kunst, führt zum Genialthun, zur Originalitätssucht, aber nicht zur Originalität, und kann möglicherweise ihren sehr untergeordneten Zweck, ähnlichen Geistern zu imponiren, erfüllen, während der gebildete Geschmack davon sich hinwegwendet. Subjectivität

Namentlich scheinen manche moderne Lieder- und Klaviercomponisten nicht zu wissen, welch einen Krankheitsbericht über ihre eigenen zerfahrenen und aus der Abgestandenheit gewaltsam erregten inneren Zustände sie oftmals dem Publicum in die Hände drücken. Es giebt kein natürliches gesundes Gefühl, welches von der modernen Lyrik nicht tausendfach in Liederchen, Klavierparaphrasen und dergl. auf die selbstgefälligste Weise von der Welt versentimentalisirt und carrikirt worden wäre. Man darf nur die Vortragsbezeichnungen ansehen, mit welchen manche Componisten, die an ihren Ideen sonst nicht gerade zu schwer tragen, ihre Producte ausstatten. Die Ueberschätzung unerheblicher Einfälle, welche darin sich kundgiebt, zieht allerdings eine solche despotische Ueberwachung des Ausführenden nach sich.

Das allgemein Wahre und mit der Natur Uebereinkommende zu erfassen ist Bedingung für die Tonkunst, und in dieser Hinsicht ist ein jedes höhere Tonwerk objectiv, möge der Componist eigene oder Anderer Gefühle oder Ideen darin zur Anschauung bringen. Ein Allgemeines nimmt aber von jedem Gemüth, in dem es Aufnahme und Wiederklang

findet, eine *individuelle Färbung* an, und diese kann in der Musik unter den angedeuteten Beschränkungen am reichsten zur Geltung kommen, weil gerade diese Kunst über die eigenthümlichsten Ausdrucksmittel für die zartesten und leisesten, der Darstellung durch jedes compactere Material unzugänglich bleibenden Seelenbewegungen gebietet.

Stil und Stilarten

Aus jener Objectivität aber sind die mannigfachen *Formen und Stilarten der Tonkunst* hervorgegangen.

Es giebt eigentlich nur *einen* Stil, nämlich *die Ausprägung der allem Kunstschönen zu Grunde liegenden gleichen absoluten Anforderung*. Theorie und Geschmack beruhen auf der objectiven unabänderlichen Gültigkeit gewisser Gesetze der Formbildung und des Ausdruckes. Diesen Gesetzen ist und bleibt der Künstler unterworfen.

Der Stil ist also objectiv, indem der zu behandelnde Stoff nicht dem subjectiven Belieben des Künstlers preisgegeben ist, sondern selbst aus sich heraus den seiner Grundidee entsprechenden Ausdruck aufzufinden hat. Doch die in dem Stoff gegebene Mannigfaltigkeit hat zu Unterscheidungen der *Stilarten* geführt, in welchen jedoch nichtsdestoweniger die gleiche Anforderung an das, worauf die unbedingte Correctheit beruht, ihre Gültigkeit behauptet.

Einer noch ganz in den Fesseln der Materie und in der Kindheit liegenden Kunst schreiben wir einen Stil nicht zu; dieser setzt schon *bildungsfähiges Material* und *freies Eingehen der Idee in dasselbe* voraus. Wie aber ein Kunstideal im Lauf der Zeiten durch wechselnde Anschauungen desselben mannigfache Modificationen erfährt, so auch selbstverständlich der Stil. So verschieden aber beispielsweise der Stil des Gregorianischen Cantus planus, der des *Palestrina* und der des Heinrich *Schütz* und der Liedersänger der Reformation unter sich und von dem des *Händel* und S. *Bach* auch sind, so sind sie darum doch noch keine getrennten Gegensätze, sondern sämmtlich wahre Ausdrucksform religiösen Ernstes und tiefsten Gemüthsdranges, einer gleich wahren Sehnsucht nach einer Vermittelung des Idealen mit dem Realen entsprungen.

Der Weg aber, auf dem man diese Vermittelung suchte, wurde mit der Zeit ein anderer, und die Anschauung vom Ideal durch die Reformation eine von der des früheren und späteren Mittelalters wesentlich verschiedene. Mit der modernen Zeit trat an Stelle der absoluten Trennung vom Göttlichen und einer nur durch Vermittelung möglichen Wiedervereinigung, das tiefe und beseligende Gefühl einer untrennbaren Einheit, wennauch zeitweiligen Verschiedenheit zwischen Menschlichem und Göttlichem, und der Möglichkeit einer Vermittelung durch das eigene Innere — also eine andere Anschauung des Ideals, mithin auch, von der erweiterten Herrschaft über die Kunstmittel abgesehen, eine Umwandlung des Kunststiles. Der Kunstausdruck musste an Wärme, Innigkeit und Formenreichthum mehr und mehr gewinnen, je freier das religiöse Ideal die früher nothwendigen

engeren Begrenzungen durchbrach und unmittelbar an das eigene Denken und Fühlen des Menschen herantrat.

Neben einem religiösen und weltlichen Stil im Allgemeinen sprechen wir nun noch von einem characteristischen, formalen, idealen, romantischen, erhabenen, pathetischen, anmuthigen, malenden, tragischen, komischen, lyrischen, epischen, dramatischen u. s. w., deren nähere Betrachtung der specieller eingehenden Aesthetik angehört. Auf die drei letzten Arten kommen wir, soweit sie hier überhaupt nicht unberührt bleiben dürfen, in der Folge noch zurück.

In Bezug auf die Setzart, die Verwendung der Stimmmittel und strengere oder freiere Behandlung gewisser Regeln scheiden wir den strengen vom freien, den polyphonen (reell mehrstimmigen) vom homophonen Stil (mit freier Behandlung einer unbestimmten Stimmenmehrheit) — Theilungen, welche nicht allein durch beliebigen Gebrauch der Tonmittel oder willkürliches Festhalten oder Verneinen mancher Gesetze, sondern gleichfalls vom Kunstobject herbeigeführt werden, jenachdem jenes durch seine innere Beschaffenheit eine Darstellung in dieser oder jener Schreibart fordert. In vielen Beziehungen fallen demnach strenger und freier Stil mit religiösem und weltlichem zusammen, in anderen nicht. Aeusserlich kann man sie dadurch kennzeichnen, dass im strengen Stil die Form, im freien der unmittelbare Gefühlsausdruck überwiegt. Jener, auf rein ideale Objecte gerichtet, legt den Leidenschaften Fesseln an und zieht sich dadurch allerdings in engere Grenzen zurück wie der freie, vergütet hier jedoch durch musikalisch kunstvollere Satzformen, was ihm an Vielseitigkeit des Inhaltes abgeht. Als Setzart steht er mit der Vocalmusik in engstem Zusammenhange, denn seine Beschaffenheit gründet sich dem Gebrauch der Kunstmittel nach auf die Natur der menschlichen Stimme und auf rein vocale Melodiebildung.

Fasst man den strengen Stil nur als künstlichen Tonsatz überhaupt, so ist die Grenzscheide zwischen ihm und dem freien schwerer zu finden, indem bei grossen Tonsetzern namentlich früherer Zeiten die strenge Setzart oftmals den sinnlichsten und leidenschaftlichsten Gefühlen und Vorstellungen zum Ausdruck dient. Die ihm ausschliesslich eigenen Formen sind der Kanon und die Fuge, desgleichen die verschiedenen Arten der Choralfiguration; jedoch kann eine Arie, ein Chor oder ein Symphoniesatz ebensogut im strengen wie im freien Stil abgefasst sein.

Schliesslich übt das Tonmaterial je nach seiner entweder natürlichen — vocalen, oder künstlichen — instrumentalen Beschaffenheit erheblichen Einfluss auf musikalische Formbildung und Darstellung.

An und für sich ist die Stimme als Theil des menschlichen Organismus auf unmittelbaren Ausdruck, das Instrument als vermittelndes Werkzeug hingegen auf Darstellung hingewiesen. Demnach hat man die Vocalmusik als subjectiver, die Instrumentalmusik als objectiver bezeichnet. Doch ist diess selbstverständlich nur allgemein zu verstehen, sofern der Gesang mehr mit der Empfindung direct zu thun hat, die Instru-

mentalmusik mehr die Phantasie zu Hülfe ruft, womit keineswegs gesagt ist, dass eine von beiden dieser oder jener sich entrathen könne. Das Orchester besitzt in seinen mannigfach verschieden characteristischen und klangfarbigen Organen, denen zugleich die leichteste Beweglichkeit und Spielgeläufigkeit in allen möglichen, der menschlichen Stimme von vorne herein nicht zusagenden Tonfiguren und Rhythmen eigen ist, — einen Reichthum an Darstellungsmitteln, vermöge deren die künstlerische Phantasie den reinen Gefühlsausdruck der Vocalmusik allerdings beiweitem überflügeln kann. Das Gebiet des Gesanges ist beiweitem begrenzter. Von Natur ist er wesentlich auf Melodie, gleichviel ob monodisch oder polyphon, hingewiesen, auch sind seine tonlichen Mittel (die Stimmengattungen) in Betreff des Umfanges, der Klangmannigfaltigkeit und Beweglichkeit beschränkter. Aus dem Reichthum der Darstellungsmittel ergab sich für die Instrumentalmusik eine Mannigfaltigkeit der Ausdrucksformen, welche die Vocalmusik nicht gewinnen kann, weil in ihr die Thätigkeit der Phantasie durch das Material sowohl, wie auch durch das Vorwiegen der Empfindung bestimmter begrenzt ist. Dafür ist ihr wiederum in der unmittelbaren Ursprünglichkeit und Kraft des Gefühlsausdruckes ein Vorzug vor der Instrumentalmusik eigen, welchen sie auch jederzeit behaupten wird. Man hat oft die Frage vorgelegt, welche von beiden Hauptgattungen der Tonkunst denn eigentlich die reine Musik sei, ohne jedoch eine entscheidende Antwort darauf gegeben zu haben. Doch muss diese zu Gunsten der Vocalmusik sich wenden. Durch ihre Verbindung mit Text hört sie allerdings in gewissen Beziehungen auf reine Musik zu sein, indem sie von einem bestimmten, auch auf die Formgebung einfliessenden Wortgedanken ausgeht. Doch giebt sie andererseits nicht den Wortbegriff, sondern den Stimmungsgehalt des Gedichtes, und auch diesen nicht in Musik übersetzt, sondern unmittelbar als Musik im Tonsetzer durch den Text wachgerufen. Deshalb ist ihre Formbestimmung auch keineswegs durch die Rede allein bedingt, wenngleich wiederum die Vocalmusik eher eine geschlossene Form entbehren könnte wegen der Verständlichkeit, welche das Wort ihr hinzubringt. Gefühle und Stimmungen sind, wie wir sahen, der Tonkunst ureigene Stoffe, und treten im Gesange direct zu Tage, in der Instrumentalmusik aber weder so unmittelbar noch so unvermischt. Denn diese schwingt sich mit ihrer darstellenden Kraft leicht über die der Tonkunst zukommenden Gefühlskreise hinaus, überschreitet aber strenge genommen in diesem Fall die eigentlichen Grenzen der reinen Musik. Die höchsten an die Tonkunst zu stellenden ästhetischen Forderungen finden demnach in der Vereinigung von Vocal- und Instrumentalmusik ihre Erfüllung. — Im X. Capitel wird hierauf näher eingegangen.

IX. Kanon und Fuge.

1. Der Kanon.
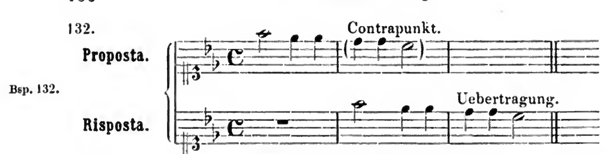
Der Kanon — *Fuga canonica, totalis, integra, in conseguenza* — ist ein contrapunktischer Satz, in welchem mehrere bald nach einander eintretende Stimmen denselben Gesang von Anfang bis zu Ende in strenger Nachahmung ausführen.

Der Unterschied zwischen freier Imitation und Kanon ist also dieser: bei der freien Imitation tritt die Risposta ein, nachdem die Proposta ihren Gesang vollendet hat, und braucht ihn nicht genau, sondern nur in seinen wesentlichen rhythmischen oder melodischen Grundzügen zu beantworten. Beim Kanon hingegen hebt die Risposta bald nach Beginn der Proposta, unter Umständen nur um einige Noten später an, führt den Gesang ganz durch, ihn entweder ganz streng oder doch nur mit geringen Abweichungen beantwortend. Wesen

Das Wort Kanon ist griechisch, heisst Gesetz, Richtschnur. In früheren Zeiten waren die Benennungen Fuge und Kanon gleichbedeutend, und zwar ist jene die ursprüngliche. Als man anfing, den Kanon geschlossen (in einer Zeile) zu notiren und den Ausführenden durch gewisse Zeichen eine Richtschnur oder Regel — einen Kanon — für die Art des Vortrags zu geben, übertrug sich das Wort allmälig auf die Setzart selbst; der ganze Tonsatz, nicht nur jene Art der Bezeichnung, wurde Kanon genannt, während dem älteren Wort Fuge nunmehr diejenige specielle Bedeutung (*Fuga periodica*) zukam, welche es heute noch hat. Name
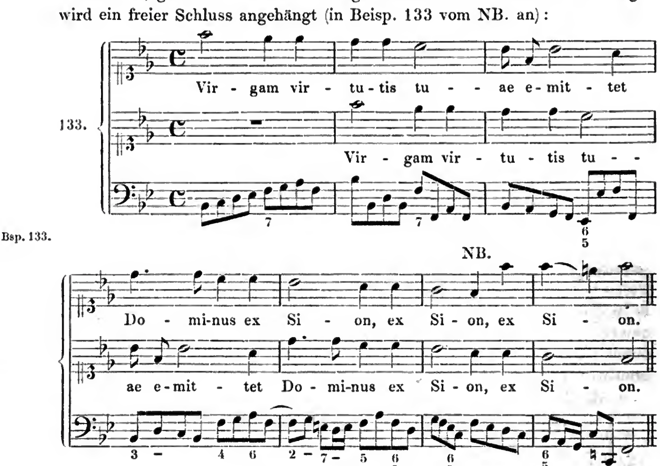
Ein Kanon kann zwei-, drei-, auch mehrstimmig sein, und von mehreren Stimmen können entweder nur zwei den Kanon führen, die anderen Füllstimmen sein, oder es können auch alle vorhandenen Stimmen beim Kanon sich betheiligen. Lassen wir hier alle Mehrstimmigkeit beiseite und betrachten nur den einfach zweistimmigen Kanon. Die Abfassung eines solchen ist nicht schwer, erfordert weder Kenntniss des doppelten Contrapunktes, noch sonst irgend erhebliche Satzfertigkeit. Der erste Takt der Proposta wird in die nachahmende Stimme als zweiter Takt, oder überhaupt um so viel vom Anfang entfernt geschrieben, als die Beantwortung später eintreten soll. Alsdann contrapunktirt die Proposta gegen diese Uebertragung (Beisp. 132): Stimmenzahl

Bsp. 132.



Dieser Contrapunkt wird nun ebenfalls in die nachahmende Stimme (als dritter Takt) gesetzt und so weiter fortgefahren. Um den Kanon zu beendigen wird ein freier Schluss angehängt (in Beisp. 133 vom NB. an):

Bsp. 133.



Arten der Nachahmung

Die Risposta kann auf **allen Intervallen**, auf der Prime, Secund, grossen und kleinen Terz etc., antworten. Je nach der Tonstufe, auf welcher dieses geschieht, heisst der Satz ein **Kanon im Einklang**, in der **Secund**, **Terz** etc. **Ganz streng** nachahmen können nur der Kanon im Einklang und in der Octav; strenge Imitation in anderen Intervallen würde oft die Modulation vom Hauptton zu weit hinwegführen und die Toneinheit aufheben. Demnach dürfen bei allen Intervallen, in denen ein Kanon steht (mit Ausnahme der Prime und Octav), Versetzungszeichen angewendet werden. Es wird dann nöthigenfalls das Intervall nur der Stufenzahl, nicht seinem genauen Toninhalt nach beantwortet.
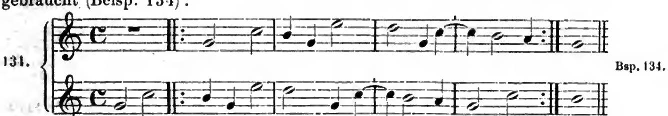
endlicher

Je nach gewissen Umständen kann ein Kanon ein **endlicher** oder ein **unendlicher** sein. Beim endlichen Kanon wird eine Cadenz gemacht, wenn der Gesang lange genug gedauert hat. Beisp. 133 ist ein endlicher Kanon im Einklang mit frei figurirtem Bass.

Einen solchen endlichen Kanon kann man sehr leicht in eine zweitheilig liedartige Form bringen, indem man nach etwa einer achttaktigen Periode auf der Dominant cadenzirt, alsdann einen modulirenden und thematisirenden Mittelsatz von ähnlicher Ausdehnung hinzufügt, und dann die erste Periode repetirt, mit einem Ganzschluss auf der Tonika den Satz beendigend.

unendlicher

Ein unendlicher Kanon hingegen kann ohne Unterbrechung immer wieder von vorne anfangen und beliebig oft wiederholt werden. Er ist so einzurichten, dass jede Stimme sangbar von ihrer letzten Note wieder in den Anfang der Melodie eintritt; soll er endigen, so wird der angefügte Schluss gebraucht (Beisp. 134):



Bsp. 134.

Die bekannten kleinen Gesellschaftskanons sind von dieser Art. Wollen Stimmen verschiedener Gattungen an einem solchen Kanon theilnehmen, so muss er im doppelten Contrapunkt abgefasst sein.
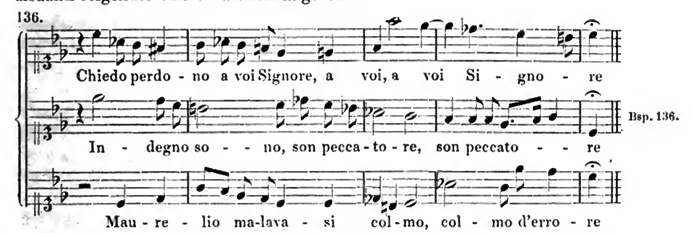
mit mehreren Sätzen

In voranstehenden Kanons wird nur ein melodischer Satz nachgeahmt; es können aber auch mehrere melodische Sätze durch alle Stimmen gehen. Die Abfassung eines Kanons mit mehreren melodischen Sätzen ist ebenfalls ohne alle Schwierigkeit, wenn er im Unisono, für dieselben Stimmengattungen eingerichtet werden soll. Folgender einfach dreistimmige Kanon mit drei melodischen Sätzen (von Caldara) kann diess Verfahren deutlich machen. Der Hauptsatz ist folgender:



Bsp. 135.
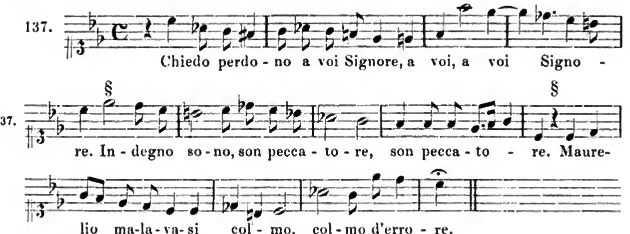
Gegen diese Melodie schreibt man zwei Contrapunkte, wobei zu beachten, dass nicht alle Stimmen auf gleichem Taktheil anheben. Es entsteht alsdann folgender einfach dreistimmige Satz:



Bsp. 136.

Nun werden diese drei Contrapunkte auf einer Linie an einander gereiht, so dass die Oberstimme den Anfang macht, dann diejenige, welche mit ihr einen guten zweistimmigen Satz bildet (hier die Mittelstimme), und

endlich die dritte folgt. Der Kanon bekommt demnach in dieser Notirung folgendes Ansehen:



Notirung geschlossen

Die Notirung eines Kanons kann entweder geschlossen oder offen sein. In voranstehend einzeiliger Form notirt, heisst der Kanon ein geschlossener (*clausus*). Jede Stimme singt die ganze Melodie; die Hauptstimme beginnt allein mit dem ersten Theil derselben, die zweite tritt auf dem ersten §, die dritte auf dem zweiten § hinzu. Damit nun auch die dritte Stimme alle drei Sätze der Melodie vollenden kann, muss die Hauptstimme die beiden ersten, die zweite Stimme den ersten der drei Sätze wiederholen.

Notirung offen

Schreibt man einen solchen Kanon in Partitur, alle Stimmen vollständig unter einander, so dass also zuerst ein einstimmiger, mit Zutritt der zweiten und dritten Stimme ein zwei- und dreistimmiger Satz entsteht, so ist die Notirung eine offene, der Kanon wird ein offener Kanon (*apertus*) genannt.

Man kann diess sehr leicht selbst bewerkstelligen, deshalb geschieht es der Raumersparniss wegen hier nicht. Unter anderen Beispielen ist der voranstehende Satz in Albrechtsberger Bd. III. S. 93 in offener Notirung zu finden. — Nun kann ein Kanon mit mehreren melodischen Sätzen ebensogut auch vierstimmig, und mit oder ohne Begleitung gesetzt werden, wobei nur zu erinnern, dass er im doppelten Contrapunkt der Octav abgefasst sein muss, wenn verschiedene Stimmengattungen daran theilnehmen sollen. In kirchlichen wie in weltlichen Tonstücken ist er sehr häufig; schöne Beispiele von Mozart findet man an oben angeführter Stelle, und des herrlichen vierstimmigen Kanons im Fidelio braucht nicht weiter Erwähnung zu geschehen.

Künstl. Kanons

Verschiedene Arten

künstlicher Kanons,

von denen allerdings manche wenig selbständigen,. andere überhaupt keinen musikalischen Werth haben, werden nur kurz herzuzählen sein.

InGegenbewegung

1. Der Kanon in der Gegenbewegung. Die nachahmende Stimme beantwortet die vorangehende in der Gegenbewegung.

Derjenigen Gegenbewegung, in welcher die aufsteigende Octav des Haupttones durch ihre absteigende, oder durch die absteigende Octav der Dominant beantwortet wird, ist beim Contrapunkt gedacht. In allen Arten freier Gegenbewegung, von denen jene beiden die gebräuchlichsten sind, treten Stufen von verschiedenem Inhalt sich gegenüber; in der strengen soll jedoch halber und ganzer Ton mit halbem

und ganzem Ton beantwortet werden. In Durtönen nimmt man die aufsteigende Octav des Haupttones und die absteigende Octav von dessen Terz aus:

c d e f g a h c
e d c h a g f e

In Moll ist strenge Gegenbewegung nicht gut anzuwenden, sondern nur freie; die Prime wird durch die kleine Septime beantwortet:

a h c d e f g a
g f e d c h a g

und hiedurch das Gefühl der Tonart ganz verwischt (Näheres Marpurg, Abhandlung von der Fuge, Th. I. S. 3).

2. Der Kanon in der Vergrösserung. Wie bei der augmentirenden Imitation wird die Proposta von der Risposta in Noten von doppeltem Werth nachgeahmt. Kommt nur zweistimmig vor. Augmentation

3. Der Kanon in der Verkleinerung. Die Noten der nachahmenden Stimme betragen den halben Werth von denen der Hauptstimme. Diminution

Ein solcher Kanon kann also nur sehr kurz sein, oder man muss von da an, wo der Satz der anhebenden Stimme in der zweiten zu Ende geht, die Sache umkehren, die Melodie in der zweiten Stimme fortsetzen und in der ersten vergrössern. Daraus entsteht dann ein gemischter Kanon mit verkleinerter und vergrösserter Nachahmung (s. Marpurg S. 184; André S. 154; Dehn S. 44 ff. 142). Grösseren Werth haben Augmentation und Diminution in der Fuge, als Mittel thematischer Gestaltung.

4. Der krebsgängige Kanon (*cancrizans*) entsteht dadurch, dass die Hauptstimme ihren Gesang, nachdem sie ihn in gewöhnlicher Weise von der Linken zur Rechten vorgetragen hat, rückwärts, von der Rechten zur Linken ausführt, während die nachahmende Stimme ihn in directer Bewegung aufnimmt. Der Spiegelkanon, dessen rückgängige Bewegungen man durch den Spiegel erhält, gehört zu dieser Sorte. cancrizans

5. Der Doppelkanon hat ungleich höheren musikalischen Werth. Wenigstens vierstimmig muss er sein, denn er besteht aus zwei verschiedenen Kanons in je zwei Stimmen. Es kann entweder sogleich ein aus zwei characteristisch verschiedenen Stimmen bestehender Satz an Stelle einer sonst einstimmigen Proposta auftreten, und von den beiden anderen Stimmen ebenfalls zweistimmig nachgeahmt werden. Oder es wird eine einstimmige Proposta von einer zweiten Stimme ebenfalls einstimmig beantwortet; dann tritt in einer dritten Stimme ein zweiter Satz hinzu, der nun von der vierten beantwortet wird, während die ersten beiden Stimmen ihren Kanon fortsetzen. Die Nachahmungen können sowohl in der Octav wie auch in anderen Intervallen geschehen, auch verschiedene Bewegungsarten, ausser der geraden die Gegenbewegung, angewendet werden. Auch kann der Kanon wohl drei Sätze enthalten, ein dreifacher sein. Doch ist nur eigentlich der Doppelkanon gebräuchlich. Doppelkanon

6. Der Cirkelkanon (*Canon per tonos*) ist ein unendlicher Kanon, dessen jede fernere Wiederholung um eine Quint oder Quart (auch um ein anderes Intervall) höher oder tiefer wie die letztvorangegangene eintritt, so Cirkelkanon

dass der Kanon den ganzen Toncirkel durchläuft. Bei Abfassung der Melodie ist zu beachten, dass sie am Ende in diejenige Tonart, in welche sie transponirt werden soll, sangbar fliessend überleite. Ist nun das Intervall festgestellt, in welchem der Kanon den Toncirkel durchschreiten soll, so hat man weiter nichts zu thun, als ihn stets in demselben modulatorischen Verhältniss fort zu transponiren:

Bsp. 138. 138. Ober-Quint. Unter-Quart.

Räthsel-kanon 7. Der Räthselkanon ist keine selbständige Art des Kanons, sondern nur eine geschlossene Notirungsweise. In früheren Zeiten pflegte man häufig bei einzeiliger (geschlossener) Notirung jede nähere Bezeichnung der Stimmeneintritte, der Intervalle, in welchen die Nachahmung vor sich geht, desgleichen der Bewegungsart (ob Gegenbewegung, Vergrösserung oder Verkleinerung) fortzulassen, und das Errathen aller dieser zur Auflösung des Kanons nothwendigen Bedingungen dem Ausführenden anheimzustellen. Dass man die Auflösung nicht nur nicht zu erleichtern, sondern den, der sie bewerkstelligen wollte, unter Umständen auch wohl irre zu führen suchte, liegt in der Sache.

poly-morph. Kanon 8. Der polymorphische (vielgestaltige) Kanon lässt endlich einzelne oder mehrere Arten kanonischer Führung zugleich zu. Die für jene geltenden Regeln müssen hier also vereint beobachtet werden.

Doch hat von allen diesen künstlichen Kanons nur der Doppelkanon Werth, wenngleich auch in ihm die Melodie sehr gebunden ist. Die meisten der übrigen haben weder musikalische Bedeutung, noch fördern sie in ähnlicher Weise wie ein tüchtiges Studium des Contrapunktes die Technik des Tonsatzes. Dem Kunstfreund oder Schüler ist daher nichts weniger anzurathen, wie Beschäftigung mit diesen oft sehr geheimnissvoll aussehenden und gemeinhin noch weit mysteriöser klingenden Experimenten. In den letztverwichenen beiden Jahrhunderten herrschte eine wahre Manie für künstliche Kanons. Gegenwärtig sind diese Künsteleien — zu denen auch noch der musikalische Irrgarten (Salomonische Knoten, Labyrinth) gehörte (André Bd. II. 2. § 5; Marpurg, Abhandlung von der Fuge S. 166), ein Kanon, welcher nach Kircher zu 512 Stimmen oder 128 Chören abgesungen werden konnte — glücklich beseitigt.

Von musikalisch grosser Bedeutung hingegen ist

Choral-kanon 9. Der Choralkanon (Kanon mit Cantus firmus). Es giebt verschiedene Arten. Entweder wird der Choral selbst als Kanon behandelt, wozu nun allerdings nicht jede Melodie geeignet ist. Doch sind in diesem Falle Abänderungen wenigstens des Zeitverhältnisses der Noten gestattet. im Interesse grösserer Reichhaltigkeit an Rhythmen sogar vortheilhaft. Zu solchem Kanon treten alsdann entweder freie, oder unter sich gleichfalls imitirende und fugirende Stimmen hinzu, denen nun auch Motive aus dem Cantus firmus zu Grunde liegen können. Oder es führen mehrere Stimmen zu einem Choral oder sonstigen Cantus firmus einen Kanon, dessen Motiv ein dem Choral

entnommenes oder frei gewähltes sein kann. Der Cantus firmus liegt entweder über, unter, oder zwischen den kanonführenden Stimmen, wechselt auch nach Befinden die Stimme, geht aus einer in die andere über.

Bach's Choralvorspiele (Bd. V, VI und VII der Peters'schen Ausgabe) bieten eine reiche Auswahl der kunstvollsten und herrlichsten kanonischen Choralbearbeitungen, deren gründliches Studium Niemand versäumen sollte. Ausserdem finden sich Beispiele von Kanons der verschiedensten Art in den Lehrbüchern von Albrechtsberger (Bd. 3), Marpurg (Abhandlung von der Fuge), André (Bd. 2. Abth. 2, behandelt den Kanon sehr ausführlich und gründlich), S. W. Dehn (Contrapunkt etc.), J. C. Lobe (Compositionslehre Bd. 3) u. A. Ein herrlicher Kanon im Einklang mit freiem Bass ist das Andante der A dur-Sonate für Klavier und Violine von S. Bach. Die »Kunst der Fuge« enthält vier zweistimmige Kanons (*per Augmentationem*, *in contrario motu: alla Ottava; alla Decima; alla Duodecima*). Ausserdem in zwei neueren Werken: »Fugen und Kanons« von Klengel, und »Kanons im Kammerstyl« von Kiel.

Doch bleibt bei alledem der Kanon als selbständige Kunstform stets weniger schätzbar wie als kanonischer Kunstsatz inmitten grösserer Tonstücke. Hier finden auch solche Arten kanonischer Bildungen, denen als selbständige Form keine besondere Bedeutung zukommt, eine gute Stelle. In freien Formen wird die kanonische Setzart häufig genug verwendet, namentlich wichtig ist sie jedoch der Fuge. Denn sowohl der einfache Kanon wie auch die künstlichen Arten der Gegenbewegung, Augmentation etc., dienen hier als werthvolle thematische Hülfsmittel zu einer bei aller Mannigfaltigkeit doch einheitlichen Ausgestaltung eines musikalischen Gedankens. Kanon. Kunstsatz

Wenden wir uns daher zu einer kurzen Betrachtung dieser höchsten Tonform polyphoner Setzart. Einiges Fernere über den Kanon wird sich noch daran knüpfen lassen.

2. Die Fuge.

Die Fuge — *Fuga periodica* — ist eine Tonform, welche aus nur einem Hauptgedanken sich entwickelt, indem dieser das ganze Stück hindurch von allen betheiligten Stimmen in einer gewissen Ordnung wechselweise ergriffen und nach bestimmten Regeln vorgetragen wird. Begriff

Der Name Fuge lässt zwei Ableitungen zu, deren eine jedoch, von fügen, also ein Tongefüge, abgesehen von dem Mechanischen woran das Wort erinnert, keinen Sinn, weil durchaus nichts diese Form speciell Kennzeichnendes hat. Denn ein jedes andere Tonstück, eine Arie, Sonate oder Symphonie ist ebensogut ein Tongefüge. Mehr Grund hat die andere, von *fugere*, *fugare*, fliehen, verfolgen, indem allerdings ein rastloses Dahinströmen, und wenn man will ein beständiges Fliehen und Verfolgtwerden des Thema aus einer Stimme in die andere characteristisches Merkmal dieser Tonform ist. Name

Je nach der betheiligten Stimmenzahl kann eine Fuge zwei-, drei-, vier- und mehrstimmig sein; die Zahl von acht reellen Stimmen dürfte man schwerlich überschritten, und Combinationen von sechs und sieben Stimmen wenn überhaupt, so nur sehr vereinzelt finden. Die in der Praxis häufigste ist die vierstimmige, auch die fünfstimmige kommt oft vor. Stimmenzahl

Theile Fünf Theile gehören zur Wesenheit der Fugenform und sind allen ihren Unterarten gemein. Nämlich: Führer, Gefährte, Gegensatz, Zwischensatz und die Wiederschläge.

1. Der Führer,

Thema auch Hauptsatz, schlechthin Thema genannt (*dux*, *guida*, *subjectum*, *soggetto*, *vox antecedens*), ist der einer Fuge zu Grunde liegende musikalische Hauptgedanke. Länge, Tonumfang, rhythmische und melodische Gestalt und harmonischer Inhalt desselben sind in Betracht zu ziehen.
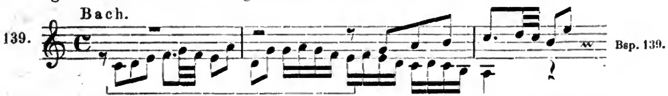
Länge Hinreichende Länge muss das Thema einer Fuge wie das eines jeden anderen Tonsatzes haben, um einen abgeschlossenen Gedanken deutlich auszudrücken, und hinreichenden thematischen Stoff für eine interessante Durchführung zu bieten. Letzteres ist sehr wesentlich, im Besonderen bei der strengen Fuge (*obligata*), weil diese grösstentheils nur aus dem Thema allein, oder aus diesem und dem Gegensatz entwickelt wird. Aber auch kurz und fest zusammengefasst muss das Thema sich erweisen, denn hiedurch gewährt es den Vortheil, nicht nur leicht behalten und in den verschiedensten späteren Umbildungen wiedererkannt werden zu können, sondern auch der contrapunktischen Behandlung bequemer zugänglich zu sein. Denn ein zu weit ausgedehnter melodischer Satz kann unter Umständen der Durchführung Zwang auferlegen, ausserdem aber in seinem oft wiederholten Gang durch alle Stimmen (besonders in mässigem oder langsamem Tempo) leicht ermüden und die ganze Form in die Breite schleppen. Doch darf das Thema auch nicht zu kurz sein, damit es, als unbedeutend, nicht dem Gedächtniss entschwinde.

Zuweilen ist es nur eine rhythmisch ausgeprägte Figur (*attacco*, Wohltemperirtes Klavier Th. II. C♯dur); Bach bearbeitete überhaupt nicht selten ganz kurze Themen, doch finden sich bei ihm wie auch bei anderen guten Fugenmeistern auch ziemlich umfängliche (*andamenti*). Eine feste Regel hiefür ist nicht aufzustellen, wenn man auch ganz allgemein sechs bis sieben Takte als die Grenze, welche nicht leicht überschritten wird, bezeichnen möchte. Schon die Natur des guten contrapunktischen Stils verlangt möglichst zusammengefassten Vortrag und vermeidet alle Weitschweifigkeit. Orgel- und Instrumentalfugen können im Allgemeinen längere (und auch mehr figurirte) Themen haben wie Vocalfugen. Letzteren unterliegt stets ein kurzer, abgeschlossener Redesatz, dessen Länge auch die des musikalischen Gedankens mitbedingt. Langathmige Wortexplicationen entsprechen dem Wesen der Fuge nicht.

Ambitus Der Tonumfang des Thema speciell einer Singfuge überschreitet in Rücksicht auf die für alle Stimmen, auch bei Versetzung in andere Tonarten gleich bequeme Ausführbarkeit, nicht gerne eine Octav, begnügt sich noch lieber mit einer Quint, Sext oder Septime. Zwar sind auch in diesem Punkt der Instrumentalfuge mehr Freiheiten gegeben; doch ist mässiger Tonumfang des Thema immerhin auch hier zu berücksichtigen, weil ein solcher der klaren Führung der Melodie inmitten anderer Stimmen zum Vortheil gereicht, sofern vielfaches Durchkreuzen vermieden wird. Besonders wichtig ist, dass gleich von vorne herein die Tonart deutlich erkennbar gegeben werde.

In der That zeigt die melodische Bildung der Themen auch nur in vereinzelten Fällen einen die Septime oder Octav andauernd überschreitenden Ambitus; auch weite Sprünge sind nur mässig anzuwenden; meist bewegt sich der Gesang entweder ohne allen melismatischen Schmuck, oder mehr oder weniger colorirt, in ruhigen, festen Schritten von der Secund bis zur Septime. Verminderte Septimenschritte sind nicht selten, andererseits auch chromatische Tonfolgen. Ueberdiess soll das Thema bei selbstverständlich characteristischer Bildung, so beschaffen sein, dass es gute Contrapunkte, kanonische Behandlung und dergl. bequem zulässt. In dieser Hinsicht ist es vor Beginn der Ausarbeitung zu untersuchen.

Im rhythmischen Wesen des Thema macht sich eine Eigenheit geltend, wodurch die Fuge von allen freien Formen sich unterscheidet, nämlich Abweisung aller periodischen Gliederung. Weder im Thema noch in der ganzen Fuge wird ein ähnlich rhythmisches Ebenmaass gefunden wie in freien Satzformen. Darum fehlt der Rhythmus überhaupt noch keineswegs; auch abgeschlossen ist das Thema durch eine Cadenz. Eine Unterbrechung des Tonganges am Schluss erfolgt aber nicht, sondern indem der Führer (wie auch jede andere Gruppe in der Fuge) endigt, nimmt sogleich eine andere Stimme oder Stimmengruppe die Bewegung auf und setzt sie fort. Mitunter ist auch der melodische Abschluss des Thema nicht deutlich zu erkennen, indem es in freier Fortführung gleich in den Gegensatz übergeht. Der eigentliche Schluss des folgenden ist durch die Klammer bezeichnet: Rhythmik
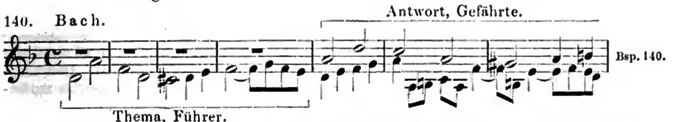


Bsp. 139.

Sein natürlicher harmonischer Grundgehalt ist ähnlich dem einer Periode. Entweder herrscht a) die Haupttonart durchgängig, oder b) das Thema beginnt in der Haupttonart, modulirt in die Dominant und schliesst darin, oder c) es modulirt aus der Haupttonart in die Dominant oder andere leitereigene Nebentöne, kehrt aber in die Haupttonart zurück, um darin zu cadenziren.

2. Der Gefährte,

Antwort, Nachsatz — *vox consequens, conseguenza, risposta* — ist die erste, unmittelbar oder nach einem kurzen Zwischensatz auf das Thema folgende Nachahmung desselben durch eine andere Stimme, in versetzter, höherer oder tieferer Tonlage. Begriff



Bsp. 140.

Die für das Thema und dessen unmittelbar folgende Nachahmung gebräuchlichen Namen Führer und Gefährte (*dux* und *comes*) sind althergebracht, wennauch genau genommen nicht durchaus bezeichnend. Denn der Hauptsache nach ist der Gefährte der Führer selbst. Man gebraucht auch die Benennungen Vorder- und Namen

Nachsatz, indem Führer und Gefährte gewissermassen zu einer (wennauch nicht rhythmisch gegliederten) Periode sich zusammenschliessen. Ebenso Thema und Antwort. Alle diese Benennungen sind durch das Tonartverhältniss zwischen Gefährten und Führer veranlasst; in beiden kommt die Tonart (Haupt- und Nebenton, authentischer und plagalischer) völlig zum Ausdruck. Man hat auch versucht, mit der einfachen Bezeichnung Nachahmung auszukommen; doch reicht diese nicht hin, indem sie das bestimmte Verhältniss, in welchem Führer und Gefährte zu einander stehen, nicht ausdrückt. Hier behalten wir immerhin die am meisten gebräuchlichen Namen Führer und Gefährte bei.

Verhältn. zum Führer

Führer und Gefährte stehen also im Verhältniss der Tonika und Dominant. Der Gefährte kann zwar auf jedem beliebigen anderen Intervall dem Führer antworten, doch sind alle solche Abarten stets der maassgebenden und allein herrschenden Quintfuge untergeordnet gewesen — so genannt, weil der Gefährte dem Führer wenigstens im ersten Theil (Exposition) der Fuge stets auf der Quint der Haupttonart nachfolgt. Im weiteren Verlauf der Quintfuge können dann auch freie Beantwortungen auf anderen Intervallen und in anderen Tonarten vorkommen.

Die etwas verwickelte Lehre von der Einrichtung des Gefährten kann hier nur in ihren Hauptpunkten berücksichtigt werden. Vor allem ist zu beachten, dass Einheit der Tonalität zwischen Gefährten und Führer aufrecht erhalten werde, der Gefährte also von der Haupttonart nicht zu weit sich entferne, nicht einmal die Dominanttonart gleich beim Eintritt als eine durchaus selbständige Tonart hinstelle, sondern als eine vom Hauptton abhängige.

Einrichtung

Die ältere italienische Schule im 16. bis Anfang des 18. Jahrhunderts unterschied je nach Einrichtung des Gefährten zwei Arten von Quintfugen: 1) die Fuga tonale (*in tono, del tuono*) berücksichtigte die harmonische Theilung der Octav, welche die Quint als *medium harmonicum*, folglich zwei ungleiche Hälften der Octav ergab: *C-G, G-c*. Steht der Führer in der unteren, grösseren Hälfte vom Grundton zur Quint *C-G*, so antwortet der Gefährte in der oberen kleineren *G-c*, und umgekehrt:

Führer. Gefährte.

141.

Bsp. 141.

Führer. Gefährte.
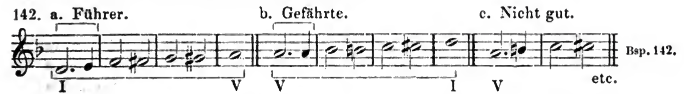


Aus voranstehendem Beispiel ersieht man, dass bei dieser auch heute noch gewöhnlichen Beantwortung der Gefährte keine strenge, sondern eine freie Nachahmung ist. 2) In der Fuga reale ahmt der Gefährte den Führer in der Tonart der Oberquint strenge nach, ohne die Octavtheilung zu berücksichtigen. Diese Einrichtung des Gefährten entspricht jedoch nur den alten Tonarten, in unserem modernen Tonsystem führt sie unter Umständen vom Hauptton zu weit ab.
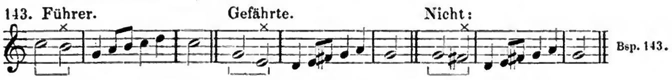
Beginnt also der Führer mit einem Schritt von der Tonika auf die Dominant, oder umgekehrt von der Dominant auf die Tonika, so gilt im Allgemeinen die Regel der tonalen Beantwortung (Beisp. 141), vorausgesetzt, dass das Thema hiedurch nicht entstellt wird. Zuweilen leidet der Gesang unter

der Veränderung des Quinten- in den Quartenschritt und umgekehrt, in anderen Fällen gewinnt er dadurch an interessanter Mannigfaltigkeit. Man behält daher diese Beantwortungsart bei, oder weicht davon ab; es kommt auf den melodischen Gang des Thema an.
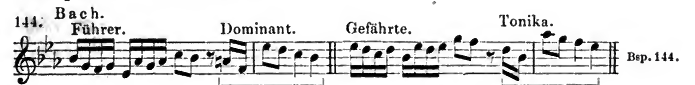
Nachstehendes chromatische Thema (Beisp. 142 a.) ist wegen Einhaltung der Tonalität wie unter b. zu beantworten. Reale Beantwortung (c.) würde zu weit von der Tonart hinwegführen.



Steht der Führer in der Molltonart (angenommen C moll), so antwortet der Gefährte in der Dominant-Molltonart, nicht Durtonart (also in G moll). — Kommt der Leitton der Haupttonart als wirklicher Akkordton gleich bei Beginn des Führer vor, so vermeidet ihn der Gefährte, um die Dominanttonart nicht sogleich bestimmt zu fixiren, und ersetzt ihn durch den nächsttieferen Ton:



Macht der Führer am Ende einen Halbschluss, so entgegnet der Gefährte mit einem Ganzschluss; wendet sich jener in die Dominant, so dieser entweder durch den Schluss selbst (Beisp. 144), oder durch ein kurzes Zwischenspiel in die Tonika zurück:
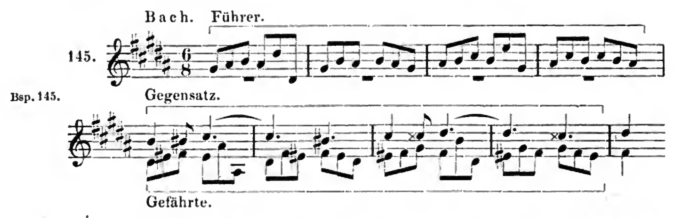


Entweder tritt der Gefährte mit der Schlussnote des Führers, oder bereits vor derselben ein; mitunter aber auch erst nach einem kurzen, dem Führer angehängten Zwischenspiel. —

Soviel hier über Einrichtung des Gefährten. Schliesslich kommt es stets darauf an, dass der Tonsetzer den melodischen und harmonischen Inhalt, sowie den ganzen Bau des Thema richtig beurtheilt. Manche der in ausführlichen Abhandlungen von der Fuge aufgestellten Regeln sind von den bedeutendsten Fugenmeistern zu häufig beiseite geschoben, als dass man ihnen durchaus endgültige Bestimmtheit beimessen dürfte. Man kann in Lehrbüchern Beantwortungen getadelt finden, welche dennoch im Geiste des Thema und ganzen Satzes sind, während in demselben Falle die streng regelrechte Nachahmung eben nur die Regel und nichts weiter für sich gehabt hätte. So kommt es denn, dass manche Theoretiker vor einem Heer sogenannter Ausnahmen sich kaum zu retten wissen, weil sie verkennen, dass diese am Ende doch nichts weiter sind, als freie Befolgung einer in der Sache begründeten Gesetzmässigkeit, für deren Begreifung die bloss äussere Form der Regel nicht hinreicht, oder wenn zu sehr ausgedehnt, vollends in's Undeutliche verfliesst.. Man halte sich also an die Werke der Meister.

3. Der Gegensatz,

Einrichtung — Gegenharmonie, auch schlechthin Contrapunkt, ist eben ein solcher, den *die Stimme des Führers, nachdem dieser geendet, gegen den Gefährten ausführt:*



Die Abfassung eines guten Gegensatzes ist nicht ohne Schwierigkeit. Denn er soll, gleichviel ob völlig frei oder aus Motiven des Thema gebildet, den Führer fliessend fortsetzen, aber zugleich mit ihm (oder dem Gefährten) rhythmisch und melodisch contrastiren, und ebenfalls etwas zu bedeuten haben. Als harmonische Begleitstimme des Thema hat er besonders dessen Grundharmonie zu fixiren; es steht ihm aber auch Modulation, überhaupt so verschiedenartige harmonische und contrapunktische Behandlung des Thema zu, als nur immer möglich. Ausserdem ist zwar nicht jederzeit erforderlich, aber wünschenswerth für seine mehrfache Anwendung, dass er mit dem Thema in einer oder mehreren Arten des doppelten Contrapunktes abgefasst sei. Wird der Gegensatz nicht geändert, sondern ein und derselbe zu allen Eintritten des Thema fest beibehalten, so versteht sich seine Einrichtung im doppelten Contrapunkt von selbst. Jederzeit muss er charactervolle rhythmische und tonliche Bildung zeigen, denn gleich dem Thema hat auch er häufig Stoff zu thematischen Gestaltungen herzugeben.

4. Die Zwischensätze,

Zwischensatz — Zwischenharmonien, Zwischenspiele, sind *Verbindungssätze zwischen dem Schluss des Gefährten und dem nächsten neuen Eintritt des Führers.* Indem diese wiederholten Eintritte des Thema nach verschiedenen Zeiträumen erfolgen, sind auch die Zwischensätze von verschiedener Länge. Ihren thematischen Stoff erhalten sie in der strengen Fuge jederzeit vom Thema und Gegensatz; in der freien sind sie nicht durchaus thematisch, doch sollen sie wenigstens an jene anklingen. Die *Modulation* ist je nach Stellung der Zwischensätze entweder kurz vermittelnd oder breiter angelegt, in den ausgeführteren (nach Schluss der Exposition und Durchführung) eine oder mehrere leiterverwandte Tonarten berührend. Für die modulatorische Form der Fuge sind demnach die Zwischensätze von grosser Wichtigkeit.

5. Die Wiederschläge

sind endlich die Ton- und Stimmenordnung, in welcher Führer und Gefährte im Verlauf der Fuge wechselweise auftreten. Nachdem Führer und Gefährte ihren Gang durch alle vorhandenen Stimmen zum ersten Male zurückgelegt haben — die Exposition der Fuge geschlossen ist und die eigentliche Durchführung beginnt — fordert die Mannigfaltigkeit in ausgedehnterer Weise ihr Recht. Es können daher in den folgenden Wiederschlägen Führer und Gefährte ihr Tonika- und Dominantverhältniss nicht nur vertauschen, sondern auch gänzlich verlassen, in anderen leitereigenen Tonarten und Intervallen nachahmen. Die Eintritte der themaführenden Stimmen geschehen nun gerne auf möglichst überraschende Weise, und zwar meist nachdem die betreffende Stimme eine längere oder kürzere Zeit pausirt hat. Imitatorische und kanonische Kunst, Anwendung künstlicher Contrapunkte aller Art treiben ein freies Spiel mit dem Thema und dessen Motiven. Also ist es vortheilhaft, Thema und Gegensatz so anzulegen, dass sie manche contrapunktische Künste mit sich vornehmen lassen. Und hier muss noch einer kanonischen Bildung gedacht werden, welche zwar nicht zu den wesentlichen Theilen der Fuge gerechnet, aber in sehr vielen kunstvoller gearbeiteten Fugen angetroffen wird. Es ist Wiederschlag

das Stretto oder die Engführung,

eine kanonische Gestaltung, in welcher der Gefährte dem Führer entweder unmittelbar nach dessen Eintritt, oder doch wenigstens bevor er seinen Gesang vollendet hat nachfolgt, das Thema also mit sich eine zwei-, drei- oder vierstimmige kanonische Nachahmung eingeht. Stretto

146. Bach. Bsp. 146.

Nicht immer lässt, wie in voranstehendem Beispiele, das Thema seiner ganzen Länge nach eine Engführung zu; in solchen Fällen verfolgt man sie so weit möglich. Ebenso braucht das Tonika- und Dominantverhältniss zwischen Führer und Gefährten im Stretto nicht eingehalten zu werden, man wählt beliebig solche Intervalle, in denen es sich durchführen lässt. Gut angelegt und ohne Zwang durchgeführt, ist das Stretto eine der interessantesten und wirkungsvollsten thematischen Bildungen in der Fuge; man thut daher wohl, ein Fugenthema gleich auf ein solches (im Kanon) abzufassen. Giebt ein Thema mehrere Engführungen her, so ist es von besonderem Werth, wenn nach dem Schluss hin Führer und Gefährte immer dichter zusammenrücken. Wenn man aber auch in der Mitte der Fuge vom Stretto Gebrauch macht, so muss man sich doch hüten, diese Wirkung nicht zu früh auszugeben. Am besten und sinnvollsten steht es am Schluss, und dann nicht selten auf einem Orgelpunkt (der Dominant). Namentlich an dieser Stelle ist es nicht allein für die Fuge, sondern für den ganzen musikalischen Formbegriff von grosser Orgelpunkt

ästhetischer Bedeutung, als eine nach zurückgelegter Entwickelung fest zusammengefasste, schliessliche Concentration des Hauptgedankens in sich selbst.

Der Orgelpunkt gehört zwar ebenfalls nicht zu den Hauptstücken der Fuge, dennoch aber häufig zu den wirkungsvollsten, namentlich in oben erwähnter Verbindung mit dem Stretto. Wenn überhaupt, so tritt er fast immer am Schluss oder doch nicht lange vor demselben auf. Denn hier hat er rechten Sinn als angehaltene Cadenz auf der Dominant oder Tonika, oder auch auf beiden nach einander.

Fuga regularis — Fugato — Fughette — Obligata — Ricercata — Freie Fuge

Jene fünf Haupttheile der Fuge, also Führer, Gefährte, Gegensatz, Zwischensatz und Wiederschlag, werden in der eigentlichen Fuge, Fuga regularis, jederzeit streng beobachtet. — Ein nur nach Art einer Fuge geschriebener, aber nicht reell durchgebildeter Satz wird ein Fugato oder fugirter Satz genannt, und die Fughette ist eine kleine Fuge, in welcher der Hauptsatz nicht so häufig und streng durchgeführt wird wie in einer eigentlichen. — Je nach Art der Durchführung kann die eigentliche Fuge streng oder frei sein, und im Ferneren erinnern wir uns, dass in der strengen Fuge (*obligata*) die Zwischensätze und übrigen Contrapunkte nur aus dem Hauptthema und Gegensatz, oder aus ersterem allein streng thematisch entwickelt werden. Finden überdiess noch die verschiedenen Künste des Contrapunktes und Kanons Anwendung, so wird der Satz eine Kunst- oder Meisterfuge, auch kanonische Fuge (*Ricercata*) genannt. Die thematische Arbeit in der Ricercata ist eine ununterbrochene, deshalb diese Fugengattung die einheitlichste. S. Bach's Fugen sind grossentheils so beschaffen. — In der freien Fuge (*libera, sciolta, soluta*) sind die Zwischenspiele zwar nicht aus dem Hauptsatz entwickelt, müssen seiner Natur jedoch innerlich entsprechen.

Einfache, Doppelfuge

Wird ferner nur ein Hauptsatz durchgeführt, so ist die Fuge eine einfache, treten mehrere Hauptsätze auf, eine Doppelfuge. Die Themen der Doppelfuge — es pflegen deren gemeinhin zwei, nicht selten aber auch drei zu sein (Tripelfuge) — stehen zu einander in einem Contrast melodischer und rhythmischer Bewegung, sind aber strenge genommen doch nur eine Einheit. Denn sie ergänzen denselben Gedanken, zeigen ihn nur von verschiedenen Seiten, sind also keineswegs als gegenständlich verschiedene und nur äusserlich zusammengefügte Bildungen anzusehen. Das beginnende Thema der Doppelfuge heisst speciell Hauptsatz (Subject), die übrigen werden Nebensätze (Contrasubjecte, Contrathemen, Gegenthemen) genannt. Selbstverständlich müssen Subject und Contrasubjecte im doppelten Contrapunkt abgefasst sein, sich umkehren lassen. Im Näheren unterscheidet man nun aber zwei Arten der Doppelfuge. In der ersten, diesem Namen eigentlich entsprechenden, wird zuerst der Hauptsatz als wirkliche Fuge (wennauch nicht so ausgedehnt und vollständig) durchgeführt, dann das Gegenthema, zuletzt vereinigen sich beide. In der zweiten, auch schlechthin Doppelfuge genannten Art, treten gleich von vorne herein ein oder mehrere Contrasubjecte gegen das Hauptthema, bleiben mit diesem den

ganzen Satz hindurch vereint, ohne von ihm sich abzulösen und selbständig durchgeführt zu werden. Solche Fuge heisst aber eigentlich a due (a tre) Soggetti, mit zwei, drei Subjecten. Uebrigens haben auch Doppelfugen nicht mehr Haupttheile wie einfache; die Einrichtung der Wiederschläge hängt hier wie dort von der Stimmenzahl ab.

Die allgemeinen Formumrisse einer eigentlichen einfachen Fuge sind nun etwa folgende: Nachdem die Exposition geschlossen ist, d. h. Führer und Gefährte auf der Tonika und Dominant ihren Gang durch alle vorhandenen Stimmen zum ersten Male zurückgelegt haben, tritt ein länger andauernder modulirender thematischer Zwischensatz auf und leitet zu einer zweiten Gruppe, die Durchführung, in welcher Führer und Gefährte entweder ebenfalls in der Tonika und Dominant, oder in verwandten Nebentonarten das Thema wiederum aufnehmen und in anderer Stimmenordnung, in kanonischen und neuen contrapunktischen Bildungen aller Art verarbeiten. Ein zweiter Zwischensatz leitet die Modulation wieder in die Haupttonart, Führer und Gefährte gruppiren sich zum dritten Male, schliessen entweder bald ab, oder gehen besser in stets neuen Wendungen einer Trugcadenz zu, wonach alsdann nicht selten eine Engführung auf einem Orgelpunkt der Dominant den wirklichen Schluss macht. Ein Dacapo wie in freien Formen kommt in der Fuge niemals vor. Die Modulation hält sich stets in leitereigenen Nebentonarten; in einer Fuge angenommen in C dur, kann man moduliren nach G und F dur, nach A, D und E moll; steht die Fuge in C moll, so pflegt man den Tonartenkreis von G und F moll, E♭, A♭ und B dur nicht zu überschreiten. Allgem. Form

Ein allgemeingültiges Schema für die Fuge oder irgend eine andere musikalische Form aufstellen, hiesse die Seele aus dem Körper treiben wollen. Denn bei aller Geschlossenheit ist die Mannigfaltigkeit der einzelnen Bildungen hier ebenso reich wie in jeder freien Form. Von Bach's sämmtlichen Fugen sind kaum zwei einander gleich, und weichen wiederum von der Behandlungsweise Händel's und der alten Contrapunktisten erheblich ab. Jedem der eine deutlichere Vorstellung davon, als hier zu geben möglich ist, sich bilden will, kann neben dem Studium der Werke selbst eine kleine Schrift von S. W. Dehn, »Analysen dreier Fugen von S. Bach« etc., Leipzig 1858, anempfohlen werden. In Cherubini »Cours de Contrepoint« (deutsch von Franz Stöpel, Leipzig Kistner) finden sich mehrere Beispiele mit beigedruckten Erklärungen. In J. C. Lobe (Bd. III der Compositionslehre) ist der erste Satz aus der »Kunst der Fuge« analysirt.

Einige specielle Arten der Fuge mögen noch genannt werden:

Die Choralfuge. Entweder trägt eine Stimme einen Choral als Cantus firmus vor, und die übrigen führen dazu eine Fuge aus. Bei der einfachsten Art tritt der Cantus firmus in den Zwischensätzen ein, während das Thema nur in seinen einzelnen Theilen verarbeitet wird. Bei der kunstvolleren antworten Führer und Gefährte mit dem Cantus firmus gleichzeitig. Oder es werden auch die einzelnen Verse der Choralmelodie von allen Stimmen wechselweise aufgenommen; wenn eine Stimme ihren Vers geschlossen hat, betheiligt sie sich bei der Fuge, und eine andere ergreift den Cantus firmus. Ausserdem aber kann der Choral selbst (oder bei zu grosser Ausdehnung Choralfuge

dessen Hauptvers) als Fugenthema dienen und durchgeführt werden. Gewöhnlich wird die Choralmelodie alsdann rhythmisch und melodisch bereichert. So entsteht der fugirte Choral, ähnlich dem Choralkanon, nur viel weniger gebunden in der Entwickelung. Wohl das grösste Meisterwerk von Choralfuge ist der erste Satz in Bach's Cantate »Eine feste Burg« — es werden nicht nur die einzelnen Verse des Chorals fugirt, sondern der Choral selbst schliesst noch als Kanon in den beiden äusseren Instrumentalstimmen die ganze Masse zusammen.

alla Decima, Duodecima — Die Fuga alla Decima und alla Duodecima (Doppelfugen, Fugen mit mehreren Subjecten oder mit festgehaltenem Gegensatz) sind in den doppelten Contrapunkten der Decime oder Duodecime gearbeitet. (»Kyrie eleison« in Mozart's Requiem; Bach, »Kunst der Fuge«, Contrapunkt IX. und X.; eine »alla Decima für Orgel« von Albrechtsberger, »Cäcilia« von Becker Bd. III.) In der Gegenfuge (*al rovescio, contraria, per motum contrarium*) antwortet der Gefährte von vorne herein gleich in der Gegenbewegung (»Kunst der Fuge« V.); in der Fuga per augmentationem und per diminutionem in der Vermehrung und Verminderung (»Kunst der Fuge« VII. in beiden Arten und zugleich in der Gegenbewegung).

Text — Dem Ursprung und Wesen nach ist die Fuge Chorgesangform, wennauch späterhin ebenso häufig auf Instrumente angewendet. Ueber den Text einer Vocalfuge möge gleich hier Einiges bemerkt werden.

Einem in Prosa abgefassten Fugentext ist vor einem versificirten der Vorzug zu geben, wegen seiner ungleichen Metren und Rhythmen. Ist der Text in Versen, so wechseln daher Jamben, Trochäen und Dactylen am besten mit einander ab. Ebenso ist bei mehreren Themen verschiedene Zahl der prosodischen Füsse vortheilhaft, damit die Sätze durch ungleiche Länge von einander abstechen. Bei figurirten Gesangthemen hat man darauf zu sehen, dass das Hauptwort, auf welchem die Figuration erfolgt, einen dazu wohlgeeigneten Vocal enthalte, z. B. Alles was Odem hat lobe den Herrn, worüber S. Bach die grosse, ungemein figurirte Fuge in »Singt dem Herrn« etc. gesetzt hat.

Wenn die Fuge über nur ein Thema gearbeitet werden soll, versteht sich von selbst, dass ihr auch nur ein Redesatz unterliegt. Hat sie mehrere Themen, so sind diese Ergänzungen ein und desselben Hauptgedankens, demnach können deren Texte auch nicht einander fremde Gedanken oder widersprechende Gegensätze enthalten, sondern müssen ebenfalls in einen Gedanken zusammenfliessen. Diesen aber sollen sie auf verschiedene Art ausdrücken, und hierbei sind auch gegensätzliche Redebilder ganz am Orte; z. B. Thema: Die Nacht ist vergangen; Gegenthema: Und das wahre Licht ist hereingebrochen. Ebenso oft enthält das Contrathema eine Bekräftigung des Hauptthema, z. B. Thema: Und er regieret von Ewig zu Ewig; Contrathema: Amen. Mit der Theilung der Redesätze unter mehrere Themen muss man vorsichtig sein, damit sie sinnrichtig geschehe. Daher ist ein Satz

zu untersuchen, ob er eine solche fordert oder zulässt. Nachstehende Sätze: Ich will singen von der Gnade des Herrn — und seine Wahrheit verkünden allezeit; oder: Gelobet sei der Herr — in Ewigkeit, Amen; desgleichen Aber du Herr bist der Höchste — und bleibst ewiglich, sind zu Doppelfugen geeignet. Folgende hingegen: Das ist meine Freude — dass ich mich zu Gott halte; oder: Denn der Herr ist gross — und hoch zu loben; imgleichen: Herr unser Herrscher — wie herrlich ist dein Name, enthalten keinen bestimmten Redeabschnitt, geben nur ein Thema. Alles für zwei Themen Geltende bezieht sich auch auf Fugen mit drei oder mehr Subjecten. Auch im Verlauf der Fuge tritt derselbe musikalische Gedanke immer mit demselben Redesatz ein; es darf ihm kein anderer unterlegt werden. Vor sinnwidrigen Textzerreissungen bei thematischer Durchführung, wofür man übrigens ohne gar viel zu suchen die lächerlichsten Beispiele beibringen kann, hat man sich strenge zu hüten.

Bedeutung

Als durchaus selbständige und eigenthümliche Form ist die Fuge wie von den freien Formen so auch vom Kanon wesentlich verschieden. Im Kanon bleibt, aller interessanten Bildung ungeachtet, freie und vielseitige Entfaltung des Inhaltes sehr schwierig, bedingungsweise unmöglich. Die Risposta muss der Proposta Schritt für Schritt folgen, das Stimmenleben ist durch die Forderung absolut thematischer Arbeit durchaus gebunden, und verhindert frei individuell sich zu entwickeln. Deshalb ist der Kanon niemals eines solchen Gestaltenreichthums fähig wie die Fuge; in jener Form bleibt der Gedanke in sich, in dieser tritt er frei hinaus in's Leben, gelangt nicht nur seinem ganzen Umfange nach zu wiederholter und mannigfaltig modificirter Aussprache, sondern offenbart auch in thematischen Gestaltungen aller Art ein reichbelebtes Wechselspiel von Contrasten, Trennung und Einigung. Zum Führer und Gefährten treten andere Stimmen gleichsam mit ihren Nebenempfindungen und Reflexionen, aber alle erstreben ein gemeinsames Ziel: völlige und allseitige Durchdringung ein und desselben Grundgedankens. Somit hat man mit Recht gesagt, die Fuge sei an passender Stelle, wenn es gilt, Etwas durch einen bestimmten Gedanken im Gesammtgefühl Angeregtes zu objectiver und möglichst austragender Darstellung zu bringen. In der kirchlichen Tonkunst gewann sie so umfängliche Bedeutung, weil keine Tonform geeigneter schien, den durch die festen Sätze der Schrift und religiösen Dogmen in der Gemeinde wie im Künstler wachgerufenen Empfindungen, eine ihrer Geschlossenheit so entsprechende Anschaulichkeit zu verleihen. Dem subjectiven Gefühl dient die Fuge nicht, darum ist ihr allerdings nicht der ganze Umkreis menschlicher Stimmungen und Erregungen zugänglich. Im Wesentlichen sind jene Anschauungen und Empfindungen, welche ein Volk, eine Gesammtheit bewegen, ihre Stoffe.

Rhythmik

Es wurde schon bei Besprechung des Thema der von allen freien Formen eigenthümlich abweichenden rhythmischen Bewegungsart der Fuge gedacht und angedeutet, dass sie alle ebenmässige periodische Gliede-

rung, demnach im Verlauf auch alle festen harmonischen Tonschlüsse vermeide. Insofern kann man sagen, die Fuge sei als Form freier wie alle sogenannt freien Tonformen; in Bezug auf den Inhalt erscheint sie allerdings gebundener. Ihr rastloses Dahinströmen pflegt, etwa mit Ausnahme des kurz vor dem Ende sehr häufig auftretenden Trugschlusses, durch festere Halte und Einschnitte nicht unterbrochen zu werden. Ruhepunkte sind allerdings nothwendig, und auch vorhanden, doch fast niemals in allen Stimmen zugleich; während einzelne ihre melodischen Cadenzen (Clauseln) machen, wird der Gesang von einer oder mehreren der übrigen fortgeführt. Auch bei bestimmter ausgesprochenen harmonischen Cadenzen erhält gemeinhin wenigstens eine fortschreitende Stimme die Bewegung aufrecht:

Bsp. 147.

Bach.

147.

Eine Periodenbildung im Sinne der freien Form lässt die kanonische und imitatorische Behandlung des Fugenthema nicht zu, verhindert sie durch anscheinend willkürliche, überraschende Eintritte nachahmender Stimmen. So kommt es, dass durch die Verwickelung der verschiedenen Rhythmen in den einzelnen Stimmen das Ohr ausser Stand gesetzt wird, auf die Ausmessung eines jeden insbesondere Acht zu haben. »Es opfert (Marpurg, Anleitung zur Singekomposition) das bestimmte Zahlmaass dem Vergnügen der Ueberraschung auf und giebt nicht Acht, wie viel Füsse oder Takte dieses oder jenes Comma oder Colon enthalte«. Und so ist erklärlich, dass wir einen Umstand, welcher im freien Satz für fehlerhaft gilt, eben die Abwesenheit aller periodisch gruppirten Rhythmen, in der Fuge keineswegs als Mangel empfinden, abgesehen davon, dass der Taktaccent die rhythmische Ordnung aufrecht erhalten hilft. Allerdings ist diess hier weniger wichtig, da es im freien Satz ebensogut stattfindet.

Metrik

Jede Stimme der Fuge ist selbständiger Rhythmus. Aber diese verschiedenen Rhythmen gleichen sich gemeinhin aus, indem sie sich in einander schieben. Und hieraus entspringt denn noch eine, ebenfalls durch das der Lösung des Gedankens in ungehemmter Rastlosigkeit nachstrebende Naturell dieser Form erklärte Eigenthümlichkeit, überwiegend einheitlich metrische Bewegung nämlich. Also z. B. durchaus, oder doch vorherrschend Viertel-, Achtel- oder Sechszehntheilbewegung. Das bestimmte Metrum kann entweder aus gedachter Ineinanderschiebung der in den einzelnen Stimmen verschiedenen Rhythmen entstehen, oder auch sogleich vom Thema oder Gegensatz angeschlagen und von ihnen allein oder abwechselnd mit anderen

Stimmen festgehalten werden. Sehr viele Fugen weichen von dieser metrischen Einheit gar nicht, oder doch nur in einzelnen Momenten ab, gehen in derselben Bewegung vom Anfang bis zum Ende fort. Andere halten eine bestimmte, stets oder doch sehr häufig wiederkehrende rhythmische Figur fest, welche den metrischen Untergrund giebt. Oder es finden allerdings Unterbrechungen statt durch freie, lebhaftere oder gemessenere Rhythmen, doch erscheinen diese, ohne den Fluss zu hemmen oder ihn in eine ganz andere Richtung zu leiten, gewissermassen nur wie einzelne Senkungen und Hebungen auf einer Ebene. Besteht die Fuge aus mehreren Sätzen von verschiedener Bildung, so erhält doch gewöhnlich jeder Satz für sich sein Metrum aufrecht.

Der Fuge als dem Gipfel polyphoner Setzkunst ordnen alle Arten des Contrapunktes, der strengen und freien Nachahmung als Mittel zum Zweck sich unter. Indem der vermittelnden Reflexion in einer so entwickelten und complicirten Tonform allerdings ziemlich ausgedehnte Functionen zukommen, hat der Verstand oft genug sich berechtigt geglaubt, diese Kunstform für sich allein in Beschlag zu nehmen. Und in der That ist sie von der blossen Technik häufig genug zum Kunststück herabgesetzt worden, um in den Verruf eines nüchternen Rechenexperiments zu kommen, in welchem man die Noten allenfalls wie Zahlen nach gewissen Formeln behandeln könne, ohne Gefühl, Phantasie, überhaupt die freie künstlerische Bildkraft um ihre Mitbetheiligung sonderlich zu bemühen. Allerdings wurde es bei dieser, so bestimmten Gesetzen unterworfenen Form, leichter wie bei jeder anderen, für Bildung der Themen, Ausspinnung der Gedanken und den ganzen äusseren Bau ein gewisses Schema anzunehmen, welches alsdann in herkömmlicher Weise bequem auszufüllen war, ohne dass man um einen kernigen Inhalt und dessen lebenskräftige Ausgestaltung erheblich sich zu beunruhigen brauchte. Wer die Satztechnik ziemlich zu handhaben verstand, konnte bei alledem einem solchen Tonstück doch ein gewisses formales Interesse verleihen, wennauch der musikalische Sinn völlig leer dabei ausging. Andererseits aber ist bekannt, dass namentlich Bach und Händel, welche ihre für die Gegenwart beinahe fabelhaft gewordene contrapunktische Kunst niemals an Aeusserlichkeiten wegwarfen, sondern stets in ächt künstlerischer Weise, wie es allein so und nicht anders sein soll, nur als Ausdrucksmittel ihrer tiefen Ideen verwertheten, die Fuge in so wahrhaft kunstfreier Weise entfaltet und durchgeistigt haben, dass gegen ihren ästhetisch hohen Werth kein Zweifel zu erheben ist. Lehre

Durch Bach ist die Fuge als Kunstform abgeschlossen; die Lehre davon ist es noch nicht, wenngleich sie noch in neuester Zeit verdienstliche und umfangreiche Bearbeitungen (zuletzt durch J. C. Lobe) erfahren hat. Unter den älteren Werken bleibt Marpurg's bekannte »Abhandlung von der Fuge« (nach der deutschen und französischen Originalausgabe neu herausgegeben von S. W. Dehn, Leipzig 1858) grundleglich, und unter den Theoretikern neuester Zeit ist von A. André der Gegenstand mit vieler Kenntniss abgehandelt worden, und E. F. Richter hat das grosse Verdienst, die ganze Lehre sehr anschaulich in ihren einfachsten Grundzügen dargelegt und dem Studium dieser Form einen deutlichen Weg gewiesen zu haben. Hiemit ist rein praktischen Absichten Genüge gethan, denn im Hinblick auf gegen-

wärtige und, wie es scheint, auch auf zukünftige Production gehört ein neues System der Fugenlehre nicht gerade zu den dringenden Bedürfnissen, indem die heutige Richtung der Musik dieser Form fast nur noch als Studienmittel Geltung zuerkennt, ohne irgendwie selbständige Thätigkeit hierin zu bekunden. Der Gesichtspunkt aber, von welchem aus einer Behandlung der Fugenlehre ein noch weites Gebiet sich eröffnet, ist der ihrer geschichtlichen Entwickelung. (Ein sehr interessantes Werk solcher Art über Contrapunkt, Kanon und Fuge hat in diesen Tagen Heinrich Bellermann in Berlin herausgegeben.) In diesem Sinne wäre eine Lehre von der Fuge allerdings eine auf die Geschichte der Formbildung gegründete Lehre von der Kunstmusik überhaupt. Denn der fugirte Stil ist Beginn und Grundlage aller Kunstmusik, und die Fuge als Entfaltung eines musikalischen Gedankens rein aus und durch sich selbst deren Urform, und als Form an sich auch zugleich die höchste und sinnvollste aller musikalischen Formen. Die meisten Abhandlungen fussen fast allein auf Bach, und im gewöhnlichen Leben ist man der Meinung nicht abgeneigt, dass die Fuge eigentlich erst mit Bach entstanden sei. Mag diess nun von der Instrumentalfuge und zwar in ähnlichem Sinne gelten, wie man etwa Beethoven den Schöpfer der Sonate und Symphonie nennt, so doch keineswegs von der Vocalfuge. Diese stand bereits vor Bach in Blüthe, er entfaltete sie nur in modernem kunstfreieren Sinne. Aber auch über wesentliche Unterschiede zwischen der mit den Kirchentönen zusammenhängenden, in ihrer Formbildung weit freieren, hauptsächlich nur den Bedingungen des Inhaltes unterworfenen Vocalfuge, und der in vielen Beziehungen ihr sich anschliessenden, in anderen von ihr abweichenden Instrumentalfuge, geben die Theoretiker bisher nur ungenügende Aufschlüsse. Unter den neuesten Fugenlehren bietet die von André auch in diesem Punkt am meisten. Marpurg's Werk betrifft im Wesentlichen die Instrumentalfuge, von den Neueren hat Cherubini, auf Pater Martini gestützt, namentlich die Vocalfuge im Auge.

X. Vocalmusik.

1. Das Wesen der Vocalmusik; Verbindung von Wort und Ton, Beschaffenheit der Dichtung für Musik. — 2. Die einzelnen Ausdrucksformen.

---

1. Das Wesen der Vocalmusik.

In der Vocalmusik verbindet sich der Ton mit dem Wort. Der Ton an sich drückt unmittelbar das Gefühl aus; das Wort vermittelt das Verständniss der dargestellten inneren Zustände durch den Begriff. Ein Gesang der menschlichen Stimme ohne Worte erscheint wenigstens künstlerisch als Unding; es kann der Natur des Menschen, als der eines selbstbewussten Wesens nicht entsprechen, mittels des edelsten, zum Gedankenausdruck ihm verliehenen Organes nur Töne singend vorzutragen, ohne einen Sinn daran zu knüpfen, also zum Instrument sich herabzusetzen. Nichtsdestoweniger bleibt der Ton der menschlichen Stimme in seiner Modulationsfähigkeit, und im Weiteren die Gesangmelodie, der unmittelbarste Ausdruck unseres Empfindungs- und Seelenlebens.

Demnach ist mit Voranstehendem nicht gesagt, dass die Gesangmelodie durchaus an das einzelne Wort gebunden sei, wenngleich sie den Text fordert. Auch in Verbindung mit diesem ist sie etwas kunstfrei und sinnvoll in sich Beschlossenes. Alle wahre Vocalmusik hat nicht aus der Sprachdeclamation, sondern aus der freien Coloratur, jenem ungehemmten Erguss eines gehobenen Gefühls in Tönen, sich entwickelt. Gregor's Neumen sind schon voll davon, und die Kunst auf ihrer höchsten Vollendungsstufe hat colorirte Entfaltung der Melodie keineswegs verschmäht. Die Nothwendigkeit des in Worten ausgedrückten Gedankens für den Gesang wird dadurch nicht verneint, wenn auch nicht im Sinn mancher nur nach materieller Deutlichkeit strebender Tonsetzer zugegeben.

Wennauch das Wort im Gesange das fühlende mehr dem wissenden und wollenden Selbst unterordnen zu wollen scheint, so erhebt dagegen das in den Ton eingehende Selbst das Gefühl wieder zu überwiegender Geltung über den in das Wort gelegten Begriff. Insofern demnach im Gesange der Gefühlsausdruck das Ueberwiegende bleibt, ist er auch die wirklich ursprüngliche Musik. Ja es weist alle Musik vermöge ihrer eigentlichen Bestimmung, das menschliche Selbst in seinem Gefühlsleben zu verlautbaren, stets auf den

Verhältniss zur Instrumentalmusik

Gesang, als den ersten und natürlichsten Dolmetscher jedes im Gefühl sich bergenden, oder in dasselbe eingehenden Inhaltes zurück. Erst wenn das Selbst über die dem engeren Gefühlsleben gesetzte Grenze hinaus, zugleich mit demselben in das ausser ihm liegende Object sich versenkt, nimmt vermöge solcher Umwandlung die Musik statt des früheren lyrischen Characters einen mehr epischen und dramatischen an. Gewährt dadurch ihr Inhalt eine unermessliche Erweiterung des Umfanges, so reicht für solchen Reichthum die menschliche Stimme nicht mehr aus, und so geht, indem es der Empfindung gelingt, neue Darstellungsmittel ausfindig zu machen, die Vocalmusik nach und nach völlig in Instrumentalmusik auf. Was aber damit erreicht wird, berührt mehr noch die Intensität und Ausweitung des Tones, dessen musikalischer Werth zuletzt nicht sowohl danach, als nach seiner Annäherung an die der menschlichen Stimme allein von Natur zu eigen gegebene Beseelung sich bemisst. Und in diesem Sinne hat der Ausspruch derjenigen Aesthetiker zu gelten, nach welchem die Instrumentalmusik, als auf das Object gewiesen, überwiegend darstellend sich verhält. Der unermessliche Reichthum, der sich ihr damit aufthut, beansprucht selbstverständlich zugleich eine erhöhte und erweiterte Thätigkeit schöpferischer Phantasie neben richtiger Gefühlsweise. Ist letztere die nächste Voraussetzung für den Lyriker, so bedarf dieser doch gleichfalls auch der ersteren, soweit sie seinen begrenzteren Zwecken unentbehrlich ist.

Vermag aber die Instrumentalmusik erst in ihrer Vermählung mit der Vocalmusik die höchsten Ansprüche an die Tonkunst überhaupt zu erfüllen, so beruht diess darauf, dass jene bei all ihrem weit ausgedehnten Darstellungsvermögen doch immer noch das Gefühl eines Mangels zurücklässt, indem sie dunkel bleibt, in der »Romantik des Gestaltlosen« verharrt und zum Gesange zurückgreifen muss, soll anders die in ihrer Ausdrucksweise vieldeutige Empfindung durch bestimmte Bezüglichkeit zu fester Begrenzung gelangen. Nur so wird dem menschlichen Drange genügt, welcher stets bestrebt sein wird, Alles was in der Empfindung noch dunkelt und schwankt, durch den Gedanken bestimmen und erhellen zu wollen.

Dem Gesange gehört im Wesentlichen Alles was Melodie ist, gleichviel ob rein monodisch oder polyphon. Hierin, desgleichen auch in der Verbindung mit der Dichtung von entweder überwiegend individuellem oder allgemeinem Inhalt, und in der Beschaffenheit des Affectes, ob dieser nur ein schnell auflodernder, oder ein andauernder Gemüthszustand ist, sind seine Ausdrucksformen begründet. In mancher Hinsicht sind sie freier, in anderer gebundener wie in der Instrumentalmusik.

Freier sind sie, sofern der eigentliche, auf Polyphonie (als individueller Stimmenmehrheit) beruhende Vocalsatz durch überraschende, anscheinend willkürliche Eintritte der einzelnen Stimmen mit Nachahmungen und thematischen Bildungen einen ebenmässigen Periodenbau nicht immer zulässt, diesen auch von sprachlich richtiger Gliederung seines Textes abhängig macht. Bei der Fuge ist diess schon erinnert worden. Der Instrumentalsatz kann zwar auch bis zu umfänglicher Freiheit in der Periodenbildung vordringen, doch solche niemals gänzlich abwerfen. Im

Ferneren könnte durch die Gegenwart des verdeutlichenden Wortes ein Gesang anschaulich und verständlich werden, ohne eine geschlossene Kunstform annehmen zu müssen. Der Affect kann schnell wechseln, ohne Vermittelung in seinen Contrast umschlagen, dennoch der Hergang eben durch das Wort uns begreiflich bleiben, wenn er sonst an sich natürlich ist. Die Instrumentalmusik ist hierin beiweitem gebundener; mit einigermassen sicherer Aussicht auf Verständniss ihres Inhaltes, kann sie nur andauernde Gefühle in breiter Form darstellen, indem sie vieler Specialitäten bedarf, um einen inneren Zustand zu verdeutlichen. Ein Recitativ für Instrumente ist, wennauch versucht, an sich ein Unding; denn diese dem momentanen Affect dienende, an Wort und Declamation gefesselte Ausdrucksform ist nichts ohne das Wort, der Vocalmusik also specifisch eigen, hier aber nicht etwas Unfertiges, sondern kunstgemässe Ausdrucksweise in sich noch nicht beschlossener Gefühle. Ein Gesang bleibt verständlich, auch wenn er den feinsten, individuellen Bewegungen der Seele folgt, bis zu einem Grade, wohin die Instrumentalmusik, ohne in's Unklare zu zerfliessen, vorzudringen nicht vermag. Grosse cyclische Werke, welche den Umfang etwa der Symphonie beiweitem überschreiten und vollständige Entwickelung einer inneren, oder auch äusserlich dargestellten Handlung enthalten, würden rein aus Gesang bestehen können, ohne dass wir darum den Faden zu verlieren brauchten. Tritt hier auch Instrumentalmusik hinzu, und zwar nicht als zufälliges Accidens, sondern mit Nothwendigkeit, da ihre schildernde Beihülfe gefordert wird, so wäre sie für sich allein jenes in's Werk zu richten doch nicht vermögend. Durch diese im Zusammenhang mit der Sprache begründete Bestimmtheit konnte es dem Gesang auch beiweitem früher möglich werden, festere Formen anzunehmen. Da mit ihm als dem kunstmässigen unmittelbaren Gefühlsausdruck das Wesentliche der Tonkunst eigentlich schon gegeben ist, durfte auch die erst weit später aufkeimende Instrumentalmusik die Vocalformen zum Ausgangspunkt nehmen, bevor sie dahin gelangte, aus sich selbst heraus eigene zu entwickeln.

Gebundener aber ist die Vocalmusik durch die Natur ihres Klangorganes. Durch ihren engen Zusammenhang mit der Melodie ist sie überwiegend auf Ausdruck, weniger auf Darstellung hingewiesen. Wenngleich beschreibende und malende Schilderung (namentlich in Oratorienchören) sehr häufig ist, so erweist sich der Gesang allein doch nicht so reich an Darstellungsmitteln, wie das aus mannigfach characteristischen Instrumenten combinirte Orchester, mit ihm verbunden freilich unendlich ideen- und gestaltenreicher als das Orchester allein, selbst das denkbar grösste. Seinem innerlichen Wesen entspricht reine Vocalität, natürlich fliessende Melodie von vorne herein mehr, als ein grosser Figurenreichthum, Passagen, Sprünge etc., oder ein Vorwalten des rhythmischen Elementes. Beruht auch die Instrumentalmusik im letzten Grunde ebenfalls auf richtig vocaler Melodiebildung, so herrscht diese doch keineswegs vor, und wennauch melodisch und in weiterem Sinne sangbar, ist doch die Orchestermusik keineswegs für Gesang eingerichtet. Nimmt dieser auch unter Umständen einen mehr instrumentalen Character an, in Passagen, Läufen, überhaupt in Partien, deren Absicht rein auf Darlegung der Virtuosität und nichts weiter gerichtet ist, so tritt er hier doch aus seiner eigentlichen Natur heraus. Anders aber beim figurirten oder colorirten Gesange; nur aus der Entwickelung des Figuralgesanges ist der Reichthum der älteren, jeder Instrumentalbegleitung entbehrenden Kirchenmusik zu erklären.

Seinem eigentlichen Wesen nach giebt der Gesang die Stimmung direct, ohne viele Zuthaten. Die Instrumentalmusik malt sie aus, deshalb sind ihre Formen in den Grundzügen reicher und mannigfaltiger, die der Vocalmusik sämmtlich einfacher. Durch ihr an sich ursprüngliches und ganz auf sich gestelltes Wesen ist aber die Vocalmusik davor gesichert, jemals als Zugabe zur Instrumentalmusik dienen zu müssen, wenn es gilt, ein Gefühl zum

höchsten Ausdruck und deutlichsten Bewusstsein zu bringen. Das umgekehrte Verhältniss hingegen ist ein der Natur entsprechendes; Beethoven greift im letzten Satze seines grössten Instrumentalwerkes nicht umsonst zur menschlichen Stimme. Denn das Orchester reichte nicht mehr hin, um das auszudrücken, was er den Hörer nicht nur ahnen, sondern deutlich begreifen lassen wollte. Andererseits aber kann die Instrumentalmusik dem directen Gefühlsausdruck des Gesanges durch ihre darstellende Kraft, bei Veranschaulichung innerer Zustände oder dramatischer Scenen, wesentlich behülflich sein, indem sie mit Phantasiebildern mannigfacher Art hinzutritt, welche den Gedanken vielfach erhellen. Sonach erscheint also der Ausspruch gerechtfertigt, dass aus Vereinigung von Vocal- und Instrumentalmusik — der Ausdrucksfähigkeit mit dem Darstellungsvermögen im hier gebrauchten Sinne — die höchste musikalische Kunst hervorgehe. Doch müssen alsdann vocale und instrumentale Mittel auf's Innigste vereint sein; keines von beiden darf von aussen herzutreten, keines entbehrlich sein, die Instrumentalmusik wird, wenngleich dem Gesange untergeordnet, so doch von ihm zu wesentlicher Unterstützung und Ergänzung herbeigerufen.

Wort und Ton

Hierüber ist in der Folge noch Manches zu sagen, vorläufig über Verbindung von Wort und Ton und Beschaffenheit der musikalischen Dichtung Einiges vorauszusenden. — Ein jedes Gefühl, wennauch noch so dunkel, gestaltlos und in seinem ganzen Umfange selbst demjenigen Menschen, dem es eignet, in vielen Fällen räthselhaft, demnach unaussprechlich, bewegt sich doch um einen Kern herum, welcher der Aussprache in Worten zugänglich ist. Dieser Kern eines Gesanges ist die Dichtung, und die Aufgabe der Musik, dasjenige herauszustellen, was über das Begriffliche hinaus, dem blossen Wortausdruck sich entzieht. Demnach müssen Text und Musik völlig mit einander verschmolzen sein. Der Tonsetzer folgt dem Dichter, die Absicht Beider ist auf denselben Zweck gerichtet, wennauch ihre Mittel verschieden sind. Die Musik opfert der Dichtung einen Theil ihrer Freiheit, doch ohne darum ihre Selbständigkeit als musikalische Kunst aufzugeben. Dafür empfängt das Kunstwerk vom Wort begriffliche Klarheit des Ausdruckes. Ein für Musik bestimmtes Gedicht muss daher so beschaffen sein, dass es in der That erst dann die von jedem Kunstwerk zu fordernde Befriedigung gewährt, wenn es mit Musik verbunden ist. Diese muss nothwendigerweise an jenes herantreten, damit ein Ganzes zu Stande komme. Doch erscheint nicht eine jede Dichtung für solche Vermählung geeignet. Um diess zu sein, muss sie gewissen Anforderungen entsprechen, welche darauf hingehen, dass der Tonkunst Gelegenheit gegeben werde, ihre volle Macht zu entfalten.

Dichtung

Eine an sich vollendet schöne Dichtung kann untauglich zur Composition sein, und zwar aus verschiedenen Gründen. Erstens kann sie zu vollkommen und deshalb zu selbständig, d. h. so beschaffen sein, dass sie der Musik nicht bedarf, schon für sich allein das ganze und volle Kunstwerk ist, welches sie ihrem Gegenstande nach zu sein vermag. Mithin wäre die Musik

überflüssig, wenn nicht störend, möglicherweise äusserliches Accompagnement der Worte, oder diese nur ein Vorwand Musik zu machen. Und wenn mit vollem Recht von einer guten musikalischen Dichtung eine gewisse Unvollkommenheit, oder besser Unvollständigkeit verlangt wird, so ist diess dahin zu verstehen, dass sie, ohnerachtet sie einen merklichen poetischen Gehalt habe und den Gesetzen des poetischen Ausdruckes entspreche, doch dem Wesen der Musik, als ihrer nothwendigen Ergänzung, Rechnung tragen soll. Aber sie darf auch nur den Kern des Gefühles oder Zustandes darlegen, nicht das Gefühl oder sonstige Object dem ganzen Umfange nach schildern und in den Inhalt aufgehen lassen. Es bleibt sonst der Musik nichts zu thun übrig, abgesehen davon, dass sie unter Umständen durch die Breite der Dichtung in ihrer freien Formbildung behindert wird. Mit einem Wort: die Dichtung hat den Ton herbeizurufen, weil sie allein mit ihrem Gegenstande nicht fertig werden kann und soll; der Dichter regt den Musiker durch sein Werk an, überlässt ihm aber dessen Ausführung und Vollendung. Darum sind die Anforderungen an ihn noch keineswegs unerheblich. Denn auch mit der Tonkunst muss er wenigstens bis zu einem gewissen Grade vertraut sein, um dem Musiker in die Hände zu arbeiten, dabei aber immer Dichter bleiben. — Im Ferneren kann der Versbau einer Dichtung so gestaltet sein, dass die musikalische Rhythmik schwer mit ihm sich vereinigen mag, die Musik also die Dichtung durch Umformung beeinträchtigen, oder umgekehrt von jener Eingriffe in ihre eigene Natur sich gefallen lassen müsste. Und endlich kann ihr Inhalt der Musik möglicherweise nicht zusagen. Ein Text kann enthalten:

Inhalt. Gefühlsäusserung

1. Unmittelbare Aeusserung des Gefühls und Seelenlebens, an sich durchaus musikalischer Natur. Nur in Bezug auf die Art der Aeusserung ist zu bemerken, dass diese entweder im Einklang mit der Vernunft stehen, oder deren Herrschaft sich entziehen kann, wie z. B. unbändiger Zorn, heftige Wuth, Verzweiflung, Rachsucht, überhaupt alles leidenschaftlich Gewaltsame. Diese Affecte liegen von der Musik entfernter, sind überhaupt wenig dienlich zu Kunstobjecten. In grösseren, namentlich dramatischen Tonwerken wird ihre Darstellung nicht allemal zu vermeiden sein, doch muss sie soweit gemässigt werden, dass sie nicht mit naturalistischer Rohheit die Grenzen des Kunstschönen verletze. Viele Dinge, welche sich gut sagen lassen, sind absolut unmusikalisch.

Betrachtung

2. Betrachtungen (Reflexionen, Dogmen), welche als Product höherer Vernunftthätigkeit und höheren Geisteslebens zu gelten haben; imgleichen Schilderungen innerer Zustände. Sämmtliche sind keineswegs von der Musik ausgeschlossen, wenn sie auf uns so naheliegende Dinge sich beziehen, für unser ganzes Wesen solche Bedeutung gewinnen, dass sie hiedurch in ein intimes Verhältniss zu unserem Gefühls- und Seelenleben treten. Wir werden sonach geneigt, das durch solchen Inhalt in uns angeregte Gefühl in den Text hineinzutragen und ihn so der Musik zugänglich zu machen.

Namentlich in der kirchlichen Musik ist die Betrachtung sehr häufig und sehr leicht zu erklären. Solche Sätze z. B., welche von Vernunft und Gemüth bereits als richtig anerkannte Wahrheiten aussprechen, oder mit Erschliessung geheimnissvoller Beziehungen auf das Verhältniss des Menschen zur Gottheit sich beschäftigen, lassen doch Gefühl und Phantasie keineswegs theilnahmlos. Das Credo in der Messe hat für den gläubigen Christen einen Gefühlsinhalt, dessen zur Freudigkeit des Bekenntnisses erhobenes Weihegefühl den Vernunftprozess, welcher mit Nothwendigkeit zu solchem Glauben geführt hat, völlig in den Hintergrund zurücktreten lässt. Ganz Aehnliches findet statt bei beschreibenden Texten, wie solche die Psalmen sehr häufig darbieten, indem sie von den hohen Eigenschaften Gottes handeln, seine Macht oder Herrlichkeiten in grossen, kraftvollen Bildern versinnlichen. Es sind hier wiederum die dadurch erweckten religiösen Gefühle der Andacht, Demuth oder Freudigkeit durchaus musikalisch.

Schilderung

3. Nicht selten sind auch Fälle, in denen Beschreibungen von Gegenständen oder Situationen nicht innerer, sondern äusserer Art ein musikalisches Bild hervorrufen, welches, ohne direct Naturmalerei in eigentlichem Sinne zu sein, doch einen ähnlichen Eindruck hervorbringt wie das Object selbst. Es ist hier an Händel's kühne und gewaltige Schilderungen in seinen Oratorien zu erinnern. — Reinen Verstandessachen aber bleibt die Musik fern, auch solchen inneren Bewegungen, welche überwiegend auf Verstandesthätigkeit beruhen, der Satyre, Ironie, Heuchelei: einer Melodie an sich können wir es nicht ansehen, ob sie aufrichtig oder heuchlerisch gemeint sei. Die Eindrücke des Schönen eilen (wie Krause sagt, von der musikalischen Poesie 1752) geradezu und so tief in's Herz, dass es sich vor keinem Betruge hüten, noch die Verstellung entdecken kann. Ein simulirtes Mitleiden ist also in der Musik unnachahmbar, oder doch höchst schwer. Es wird deutliche Erkenntniss zu dessen Gewahrwerdung erfordert, und solche hat eigentlich mit dem Ton nichts zu thun. Daher bleibt zu bezweifeln, dass es eine Melodie gebe, von der man sagen könnte: man hört, dass es ihr nicht Ernst ist. Setzt doch die Musik das Herz in solche Bewegung, dass es dem Verstand schon um desswillen schwer wird, die etwa in den Worten einer Arie vorkommenden Falschheiten zu entdecken. Nur bei gelassenem Gemüth wird er wirksam, und es müssen alle Umstände und nicht die Worte allein verrathen, dass der Affect erheuchelt sei. —

Dichter und Tonsetzer

Neben der Bekanntschaft mit der Ausdrucksfähigkeit, den Darstellungsmitteln und Formen der Tonkunst wird vom Dichter, der für Musik schreiben will, gefordert, er möge sich stets erinnern, dass er für eine Kunst arbeitet, welche nicht nur ihre eigenthümlichen Vorzüge und Schönheiten hat, sondern dass er ihr auch Veranlassung geben soll, diese bedeutenden Eigenschaften in ein helles Licht zu setzen. Dennoch kann nicht ausbleiben, dass die Poesie bei Vermählung mit ihrer Schwesterkunst mancher ihrer eigenen Vorzüge sich begeben muss, allerdings nur, um gegen dieses Opfer eine höhere Wirksamkeit einzutauschen, als sie unter Umständen für sich allein zu erlangen vermöchte. Dass aber auch der Tonsetzer hiebei wie seine Rechte so auch seine Pflichten hat, ist selbstverständlich. Vor allen Dingen hat er den Sinn und Gehalt der Dichtung, die Art und den Grad der Empfindung,

welche in ihr ausgesprochen sind, mit Gefühl und Vernunft vollständig zu durchdringen, ebenso die Veranlassung, welche jene hervorgerufen, lebhaft sich zu vergegenwärtigen. Was der Dichter seiner Aufgabe und der Natur seiner Kunst zufolge unausgesprochen lassen musste, hat der Tonsetzer im richtigen Geiste und in bedeutsamster Weise auszugestalten, nicht aber mit seinem Thun willkürlich davon sich zu entfernen. Die an sich schönste Musik kann zur eiteln Aeusserlichkeit werden, wenn sie von der Dichtung abschweift, statt auf das gleiche Ziel mit ihr hinzustreben. Beide strafen sich sonst gegenseitig Lügen, Unwahrheit tritt an Stelle erwünschter Vollkommenheit. Allerdings ist darum nicht ausgeschlossen, dass der Tonkünstler seinen Text beiweitem zu überflügeln, zur höchsten und reinsten Idealität sich zu erheben vermag, wo die Worte an Vorstellungen haften, welche nichts weniger als idealer Natur sind.

Solches können wir u. A. bei Bach sehen, dessen Werke häufig genug eine Reinheit der Religiosität aufweisen, wovon in vielen, nicht selten mit grobsinnlichen und widerwärtigen Vorstellungen überfüllten Dichtungen seiner Zeit, deren er sich bediente, kaum eine Spur zu finden. Mag bei der Wahl solcher Texte auch eine gewisse ästhetische Unklarheit auf Seiten Bach's mitgewirkt haben, so erklären wir uns diess Missverhältniss doch besser dadurch, dass seine Künstlernatur zu rein und unbefangen war, um durch jene Rohheiten sich beirren zu lassen. Vielmehr bediente er sich der ihm gegebenen Macht, um das, was in jenen Dichtungen gesündigt wurde, durch seine Kunst zu heiligen, wennauch nicht in Abrede zu stellen ist, dass auch er solchen Texten gegenüber in einzelnen Fällen zwar nicht in ähnliche Widerwärtigkeiten, aber doch in eine gewisse ideelle Unklarheit sich verliert. Ueberdiess waren die ihm gebotenen Verse, rein vom poetischen Handwerk aus betrachtet, für Musik brauchbar, richtig und bestimmt in abgerundeten Zeilen und Bildern gegliedert, deutlich und begreiflich. Doch konnte es nicht ausbleiben, dass manches herrliche Product seines Genius, eben der ungeniessbaren Texte wegen, vor dem heutigen Geschmack nicht mehr Stand hält. Unerlässlich bleibt daher dem Componisten die Pflicht, nur gute Texte zu wählen. Es kommt nicht darauf an, wie vielfach eine Dichtung bereits componirt ist. Die Unendlichkeit und Unmessbarkeit der Tonkunst ist so gross, dass auf mannichfach verschiedene Weise doch stets ein Richtiges getroffen werden kann.

Wieweit aber Dichtkunst und Musik sich entgegenkommen müssen, um völlig in einander aufzugehen, ohne zu viel von ihrer eigenen Selbständigkeit aufzugeben, kann hier nicht untersucht werden. Es genüge einiges auf Versbau und technische Structur der Texte Bezügliche.

Ein Gesangtext kann abgefasst sein 1) in Versen, wenn die Worte nach gewissen Regeln für Quantität und Anzahl der Silben verbunden sind; oder 2) in Prosa, wenn eine Absicht auf geregelte Folge der Silbenzahl und Quantität nicht vorwaltet. — Ein wohlgegliederter Text in Versen wird für geschlossene Formen (mit Ausnahme der Fuge) willkommener sein, als ein prosaischer. Eine derselben, das Lied, fordert unbedingt einen poetischen Text; man hat zwar auch sogenannte Streckverse in Liedform componirt, doch sind Beispiele nicht zahlreich, wenigstens ist nichts damit gewonnen. Ist der Text in Versen abgefasst, so liegen dem Tonsetzer Gliederung, Anordnung und Zusammenschluss der Gedanken, rhythmischen Perioden und Theile

Structur des Textes

bereits vor, in der Prosa hat er sie erst aufzusuchen, hiebei aber nicht selten mit Schwierigkeiten zu kämpfen.

Reim Der **Reim** ist für die Musik völlig überflüssig, unter Umständen störend. Er dient nur dem Leser oder Declamator, nicht dem Sänger. Die kurzen Metren, deren die Musik gerne sich bedient, können leichter gebraucht werden, wenn das unaufhörliche Reimgeklingel fortfällt. Ausserdem sollte es schwer halten, etwa am Ende des zweiten Theiles einer Arie auf ein im ersten Theil gereimtes Wort sich zu besinnen. Noch viel unnützer für musikalische Dichtungen sind Stabreim und Alliteration.

Versarten Die Versfüsse sind in Cap. III. angeführt. Die **Versarten** (mit Bezug auf die deutsche Sprache) werden nach den in ihnen vorherrschenden Metren unterschieden in

Jambische 1. **Jambische Verse**; bestehen aus nichts als Jamben, nur dass bei Zeilen mit weiblichem Ausgang ein Amphibrachys am Ende genommen wird. Sie kommen vor von **einem** bis **acht** Füssen. Aus dreifüssigen Jamben mit lauter weiblichen Endungen (⏑– | ⏑– | ⏑–⏑) besteht die **anakreontische Ode**, erotischen und bacchischen Inhalts. Die Cäsur fällt bei fünffüssigen Jamben nach dem zweiten oder dritten Fuss; sechsfüssige (Alexandriner) haben sie zwischen dem dritten und vierten, siebenfüssige nach dem vierten Fuss.

Trochäische 2. **Trochäische Verse**, aus lauter Trochäen; haben sie einen männlichen Einschnitt oder Ausgang, so entsteht an betreffender Stelle ein Amphimacer. Sie sind von **einem** bis zu **acht** Füssen gebräuchlich, unter vier Füssen ohne Cäsur.

Dactylische 3. **Dactylische Verse**; haben bei männlichen Endungen der Zeile einen Choriambus (für zwei Füsse gerechnet), bei weiblichen einen Trochäus. Fünffüssige haben die Cäsur nach der vierten, fünften, siebenten oder achten Silbe, kürzere bedürfen keiner. **Adonische** Verse bestehen aus einem Dactylus und einem Trochäus: –⏑⏑ | –⏑.

Amphibrachysche 4. **Amphibrachysche** Verse können am Ende einen Jambus haben, um ihre weiblichen Endungen mit männlichen abzuwechseln. Sie werden vier- bis einfüssig gebraucht. Vierfüssig: ⏑–⏑ | ⏑–⏑ | ⏑–⏑ | ⏑–; ein- und zweifüssig: Ihr Trauten — es schwindet der Schmerz.

Anapästische 5. **Anapästische** Verse; bekommen einen Pyrrhichio-Trochäus, wenn sie einen weiblichen Ausgang haben sollen: Es beneidet kein Weiser | dein glänzendes Schicksal. In der Musik können sie wie vermischte trochäisch-dactylische Verse genommen werden, indem die erste Silbe des Anapäst auch lang gebraucht werden kann: –⏑ | –⏑⏑ | –⏑⏑ | –⏑⏑ | –. Die letzte Länge gilt einen vollen Fuss.

Einige **zusammengesetzte** Versarten sind:

Heroische steigende 1. **Längere**: a) **steigende heroische**, sechsfüssig, nach einer kurzen Vorsilbe aus Dactylen, Spondäen und Trochäen bestehend. Die Cäsur steht am besten zwischen dem dritten und vierten Fuss.

⏑ | –⏑⏑ | –⏑⏑ | –⏑⏑ | –⏑⏑ | –⏑⏑ | –⏑
⏑ | –– | –– | –– | –– | –– | ––
⏑ | –⏑ | –⏑ | –⏑ | –⏑ | –⏑ | –⏑

b) Fallende heroische unterscheiden sich von jenen nur dadurch, dass sie keinen Auftakt haben. Im Deutschen sind sie eine Nachahmung von Hexameter und Pentameter. Fallende

2. Kürzere (Horazische): a) Choriambische, und zwar aa) Asklepiadisch-glyconische; –⏑̲ | –⏑⏑– | –⏑⏑– | ⏑⏑ ist der asklepiadische, –– | –⏑⏑– | ⏑– ist der glyconische Vers. Jener hat eine Cäsur nach dem ersten Choriambus und erhält in der Musik sechs Füsse: –⏑ | –⏑⏑ | – | –⏑⏑ | –⏑ | ⏑, wobei die letzte Kürze, um einen Ruhepunkt zu gewinnen, lang genommen wird. Der glyconische hat in der Musik vier Füsse. — bb) Asklepiadisch-pherecratische: –⏑ | –⏑⏑– | –⏑⏑– | ⏑⏑ ist der asklepiadische, –⏑ | –⏑⏑ | –⏑ der pherecratische Vers. — b) Phaläcische, fünffüssig, der zweite Fuss ein Dactylus, alle übrigen Trochäen, der erste und letzte kann aber auch ein Spondäus sein. Die Cäsur steht nach der sechsten Silbe: O du herrlicher Tag | du Tag der Wonne. — c) Sapphische Verse, von deren verschiedenen Arten nur die sapphisch-adonischen genannt werden mögen, aus vier Zeilen bestehend, von denen jede der drei ersten eilf Silben haben, die vierte einen adonischen Vers ausmachen soll: –⏑⏑ | –⏑̄. Im Deutschen sind die drei ersten Zeilen entweder fünffüssige Jamben, oder sie haben als ersten Fuss einen Dactylus, die übrigen sind Trochäen: –⏑⏑–⏑|–⏑–⏑–⏑; oder sie bestehen ganz aus fünffüssigen Trochäen; oder aus lauter dactylischen Versen, vierfüssig ohne Cäsur. Die vierte Zeile ist stets der adonische Vers. — d) Alkaische Verse haben endlich auch vier Zeilen, von denen die beiden ersten in der ersten Hälfte jambisch, in der zweiten dactylisch sind: ⏑–⏑–⏑ | –⏑⏑ | –⏑⏑; die dritte Zeile hat jambisches Metrum mit weiblichem Ausgang: ⏑–⏑–⏑–⏑–⏑, die vierte zwei Dactylen und zwei Trochäen: –⏑⏑–⏑⏑–⏑–⏑. Horazische

Alle übrigen möglichen Zusammenstellungen werden hier übergangen. Die Metrik der lateinischen und italienischen Sprache kann man in Marpurg (»Anleitung zur Singecomposition«) nachsehen. Der Hauptsache nach reducirt aber der musikalische Rhythmus alle zusammengesetzten Sprachmetren auf einfach jambische, trochäische und dactylische.

Von Prosa ist die biblische, versartig gegliederte stets zur Composition am meisten geeignet; namentlich sind die Psalmenstrophen sehr leicht in musikalischen Rhythmus zu bringen. Einige Sprüche mögen zeigen, wie die prosodischen Gesetze darauf ihre Anwendung finden.

Der Spruch: »Vor Menschen sich scheuen, bringet zu Fall. Wer sich aber auf den Herrn verlässt, wird beschützet«, gliedert sich so:

Vor Menschen | sich scheuen . . . . zwei Amphibrachys,
Bringet zu Fall . . . . ein Choriambus,
Wer sich aber auf den Herrn verlässt . . . . vier Trochäen,
Wird beschützet . . . . ein Pyrrhichio-Trochäus.

Ein zweites Beispiel:

Und er sandte sein Wort . . . . zwei Anapästen,

Und machte sie gesund . . . . ein Jambo-Pyrrhichius und Jambus,

Und beschützte sie, dass sie nicht starben . zwei Anapästen und ein Pyrrhichio-Trochäus.

Und ein drittes (s. Marpurg):

Nehmet das Wort an mit Sanftmuth . . . zwei Dactylen, ein Trochäus,

Welches kann eure Seelen . . . . ein Dactylus, zwei Trochäen,

Selig machen . . . . zwei Trochäen.

Die zwei ersten Verse des letzten Beispiels könnten auch so scandirt werden:

Nehmet das | Wort | an mit | Sanftmuth,

Welches | kann | eure | Seelen

Die Scansion des ersten Verses ist hier besser wie oben, indem Wort völlig sinnrichtig einen ganzen Takt erhält. Anders ist es mit kann im zweiten Vers; als betonte Länge, wie Marpurg es nimmt, und durch einen ganzen Takt dargestellt, würde es eine Wichtigkeit erhalten, welche ihm nicht zukommt. Die seligmachende Kraft des Wortes steht an sich fest, unterliegt von vorne herein keinem Zweifel. In der zu lebhaften Betonung des Wortes: kann euch selig machen, liegt aber, wenn nicht sogar der Hintergedanke, es könne möglicherweise auch nicht der Fall sein, doch mindestens eine überflüssige Bekräftigung.

Versuchen wir die Uebertragung des ersten der drei Sprüche in musikalischen Takt und Rhythmus.

Der 4/4 Takt erscheint als der am meisten geeignete, durch seine ernste, abgeschlossene Proportion dem Sinn entsprechend. Die erste Zeile macht keine Schwierigkeit; der Amphibrachys gilt einen Takt, mit dem Auftakt anhebend, folglich ergeben sich zwei Takte:

Vor Menschen sich scheuen

Die zweite Zeile, ein Choriambus, giebt zwei Takte ohne Auftakt:

Brin-get zu Fall

Die dritte, trochäische Zeile, entspricht zwar mehr dem 3/4:

Wer sich a - ber auf den Herrn ver-lässt

ebenso die vierte, oder da einsilbige Wörter lang auch kurz gebraucht werden können, als Pyrrhichio-Trochäus dem 6/8:

Wird be - schü - tzet Wird be - schü - tzet

In einem so kurzen, fortlaufend declamirten Gesange würde jedoch der Wechsel von 4/4 und 3/4 Takt nicht zulässig sein. Deshalb versuchen wir auch die beiden letzten Zeilen dem 4/4 einzureihen:

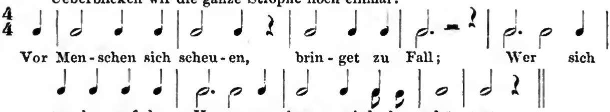
Wer sich a - ber auf den Herrn ver - lässt, wird be - schützet.

Es ist ein fünftaktiger Satz entstanden; der letzte Vers ist jedoch noch besser zu gestalten, indem man die Länge, als Stammsilbe des den ganzen Sinn des Satzes beschliessenden Wortes beschützet, durch einen ganzen Takt darstellt, womit

dann ein voller und fester Abschluss, ausserdem an rhythmischer Mannigfaltigkeit gewonnen wird:

wird be - schü - tzet.

Ueberblicken wir die ganze Strophe noch einmal:



Sie erscheint als zehntaktige Periode, aus einem je viertaktigen Vorder- und Nachsatz bestehend; letzterem ist ein zweitaktiger Abschnitt angehängt. Dass die letzte Kürze in beschützet zur Länge geworden, ist durch den Schluss bedingt.

Endsilben können überhaupt kurz auch lang gebraucht werden; bei mehrsilbigen Wörtern ist die eine kurz, wenn die andere lang, auch wenn jene von Natur eine Länge hat: Wahrheit; doch können auch beide lang genommen werden. Niemals aber wird die Stammsilbe eines Wortes, oder bei zusammengesetzten Wörtern die Hauptsilbe oder das Hauptwort kurz gebraucht. Sind sie in der Musik auch nicht allemal durch längere Noten von prosodisch kurzen Silben unterschieden, so tragen sie doch stets den metrischen Accent. Der Tonsetzer ist überhaupt nicht genöthigt, in seinen melodischen Längen und Kürzen nach der prosodischen Quantität mit Strenge sich zu richten. Er kann, je nach Bedürfniss, auf einen Dactylus drei (Molossus), auf einen Trochäus oder Jambus zwei gleich lange Noten (Spondäen) setzen, weil diese gleichen Längen durch ihren inneren Verhalt als Thesis und Arsis noch immer genugsam verschiedenen Nachdruck haben. Ausserdem ist die Musik an mannigfaltigen Abstufungen der Länge und Kürze ungemein reich, während in der Poesie deren nur zwei, nur eine Länge und eine Kürze vorhanden sind. Alle prosodischen Rhythmen können daher vielfach musikalisch ausgedrückt werden, nur darf man richtige Accentbetonung nicht ausser Acht lassen.

Schreibart

Die Schreibart eines guten Gesangtextes muss einfach, deutlich, kurz, fliessend und wohlklingend sein. Gesuchte Ausdrücke, künstliche Redewendungen, fernhergeholte hochtrabende Phrasen, mit Nebengedanken und mühsamen Beziehungen angefüllte Worte sagen dem Gesange nicht zu. Und ebensowenig unnütze, den Ausdruck schwülstig machende Beiwörter. Der Sprache des Gefühls und der Leidenschaft ist aller Schwulst fern, die Affecte können sich sehr kurz und bestimmt und doch höchst schwungvoll ausdrücken, es sei denn, dass Stolz, Zorn oder Aufgeblasenheit, welche allerdings eine Fülle von Worten lieben, redend eingeführt würden. Doch auch hier ist ein grosser Wortschwall wenig kunstgemäss, im Komischen etwa ausgenommen. Neben dem, dass mühevolle Wortfügungen der leidenschaftlichen Sprache nicht natürlich sind, weiss die Musik auch nichts damit anzufangen; denn die kunstreichste poetische Form und Fassung eines

Gedankens kann für sie nicht nur völlig verloren, sondern hinderlich sein. Auch ein sentenzenreicher Stil ist ausgeschlossen, denn er ist selten klar, eindringlich und angenehm. Die Affecte sind nicht sinnreich genug, um in Sentenzen zu sprechen. Je erregter das Gefühl, desto bestimmter, einfacher und deutlicher die Aussprache. Die Worte der Dichtung sollen ohne Umschweife den beabsichtigten Affect erregen, deshalb sind Kraft und Nachdruck ihre vornehmsten Bedingungen. Auf weite Auseinandersetzungen und zerfliessende Gefühlsschilderungen dürfen sie sich nicht einlassen. Jeder Gedanke und jede Empfindung hat einen natureigenen Sprachausdruck, diesen zu treffen ist wichtig; die volle Darlegung gehört der Musik an. Ueberhäufung mit Bildern, Redefiguren etc. ist störend, abgesehen davon, dass sie einen schwachen Componisten verleiten können, für das Innere eine Aeusserlichkeit zu geben. Diess führt uns auf die musikalischen Bilder und Wörter, d. h. solche, die durch ihren Inhalt und Begriff dem Componisten Gelegenheit geben, mittels einer geschickten Nachahmung seinen Gegenstand anschaulicher und nachdrücklicher darzustellen.

Musikalische Wörter

Bilder oder Vorstellungen sind musikalisch, erstens, wenn sie auf einen Affect und den daraus hervorgehenden Aeusserungen sich gründen: Freude, Klage, weinen, verlassen, demüthig u. a. Darum aber ist eine mit solchen Wörtern angefüllte Dichtung noch nicht für Musik geeignet, denn eben diese können zur Aeusserlichkeit verlocken und den ganzen Sinn verkehren, wie es unter Anderen auch einem Componisten erging, der auf die Worte non clamabunt ein Duett mit fortwährendem Geschrei setzte, und einem Zweiten, der non m'ingannar durch lauter Trugfortschreitungen am besten zu geben meinte. Ein solches Gefühlswort wie Liebe, Hoffnung, Trauer etc. kann eine dem eigentlichen Sinn des Redesatzes ganz abseit liegende Stellung einnehmen, das Wort Schmerz im heitersten Zustande ausgesprochen werden, demnach eine durchaus eitle und sinnstörende Malerei aus solcher musikalisch äusserlichen Abspiegelung des Wortbegriffs entstehen. Wenn also etwa Polyphem in Acis und Galatea singt: »Treffe Fluch diess Liebesschmachten«, so wäre Händel nicht der grosse Meister gewesen, wenn er das Wort Liebesschmachten durch eine Tonsehnsüchtelei abgebildet hätte. Im Possenhaften mag solches gelten. Man wird bei solcher Wortmalerei — die man nicht etwa für veraltet anzusehen hat, denn unsere Zeit geht ihr durchaus nicht aus dem Wege — lebhaft an Sängerinnen erinnert, welche ihren Vortrag im Concertsaal mit entsprechender Mimik begleiten, und denen es dann mitunter auch nicht darauf ankommt, etwa bei dem Wort Freude inmitten der schwülsten und gedrücktesten Stimmung, worin eher an alles Andere zu denken ist, der Freude eine Grimasse zu schneiden.

Fast noch mehr Unheil aber können solche Bilder und Wörter stiften, welche äusserlich wahrnehmbare Bewegungen ausdrücken, die nun, wie jede Bewegung überhaupt, durch Musik allerdings nachgeahmt werden können, dabei aber möglicherweise reine Nebensache sind und häufig mit dem Sinn gar nichts zu schaffen haben. Also z. B. rasseln, rollen, streuen, Donner. Ferner solche Wörter, deren Object in der Zeitbewegung, Dauer, Höhe und Tiefe und dergl. beruht: ewig, langsam, eilig etc. Bei manchen Metaphern, z. B. die Jahre verrinnen, zwischen Furcht und Hoffnung schweben, möchte der Zuhörer doch sich auflehnen, wenn sie der Tonsetzer ihm durch eine Malerei noch verdeutlichen wollte. Nun haben zwar die grössten Tonmeister, namentlich älterer Zeit, von Schilderungen solcher Bildwörter häufigen Gebrauch gemacht, und namentlich in Verbindung mit gegenwärtiger oder gedachter Handlung können solche, wenn sie ohne Spitzfindigkeit und

wie von selbst sich machen, wohl zur Belebung der Situation beitragen. Bei alledem gilt aber auch hier, was von der Naturschilderung im Allgemeinen. Es kann sehr kindisch sein, ein jedes Wort musikalisch characterisiren zu wollen, und ist Kleinkrämerei, einen Strom oder Blitz nicht vorübergehen zu lassen, ohne eine Malerei anzubringen, überhaupt Wortempfindelei zu treiben. Ein älterer Schriftsteller sagt, dass ein guter Componist zwar allemal zur Nachahmung geschickte Bilder im Sinne haben müsse, er glaube aber, dass Wind und Wellen, Donner und Knall ganz unmusikalisch und zur Tonschilderung nicht tauglich wären. Schwache Componisten haben hier die grössten Lächerlichkeiten begangen und begehen sie heute noch. So stellte einer, wie Krause erzählt, zu den Worten: »Zwölf Jünger folgten Jesu nach« ein langes Gefolge von Stimmen an; und ein anderer Geistesverwandter machte bei dem Satz: »Damit dass er gelehret hat hin und her im jüdischen Lande« den Zuhörern mit immerwährendem Hin und Her viel Vergnügen. — Auf Einzelnes kommen wir noch zurück.

Zur Deutlichkeit des Textes ist erforderlich, dass Parenthesen und Commata von mehreren eingeschobenen Sätzen vermieden werden. Denn sie lassen sich in der Musik keineswegs in ähnlicher Weise verständlich machen wie beim Sprechen, erschweren überdiess bei Wiederholungen (etwa in der Arie) die Wahrscheinlichkeit. — Dass der Text fliessend und wohlklingend sein und sich leicht aussprechen lassen soll, sind aus seiner musikalischen Bestimmung von selbst sich ergebende Bedingungen. Doch ist Wohlklang nur dann Schönheit, wenn er mit der Natur der Gedanken nicht streitet, sondern diese unterstützt; auch soll der geforderte angenehme Fluss von kraftloser Weichlichkeit ebensoweit entfernt sein, wie von höckerigem und holperigem Wesen. Ueberhaupt haben Fluss und Wohlklang eines musikalischen Gedichtes ihre Grenzen, denn die Wirkung ist beim Singen und Lesen nicht die gleiche. Ein mit höchstmöglicher Fülle des Wohlklanges ausgestattetes Gedicht kann unbequem für Musik sein. Zu vermeiden ist Alles, was störend für musikalische Klangschönheit sein kann, schwerfällige, langzusammengesetzte Wörter, desgleichen solche, deren Unbequemlichkeit der Aussprache guter Tonbildung hinderlich ist. Viele einsilbige Wörter hinter einander können auf die Biegsamkeit der Melodie nachtheilig wirken, desgleichen ist der Hiatus fehlerhaft. Die besten Vocale und Diphthongen für Gesang sind: *a*, *e*, *ae* und *oe*, *o* geht auch an. Bei *au* bildet der Sänger den Ton auf dem ersten Buchstaben und schliesst den zweiten an, so auch bei *ai*, *aeu* und *ei*. Unbequem ist *ü*, und wie auch die unklangbaren Selbstlauter *i* und *u* auf Accenten und in Stammsilben, welche den Ton haben, bei Haltetönen, Coloraturen etc. wenn irgend möglich zu vermeiden. Endlich kommt auch wesentlich das Metrum in Betracht. Vor Allem soll der Dichter durch geschickte Versmaasse dem Componisten Gelegenheit zu guten Rhythmen geben. Ein Versmaass ist für einen Gegenstand besser geeignet wie ein anderes; heiteren und lebhaften Affecten entspricht ein kurzes, ernsteren Gefühlen und Gedanken ein gewichtiges und breites. Jambische Verse haben durch den Auftakt etwas Freies, ungezwungen Kräftiges, Anstrebendes; trochäische etwas Ernstes, Pathetisches; dactylische etwas Heftiges und Leidenschaftliches. Hat der Dichter das mit dem Affect übereinkommende

Deutlichkeit

Wohlklang

Schwere Wörter

Metrum

Silbenmaass gefunden, so darf er es nur mit dem Inhalt wechseln, weil sonst der Fluss unterbrochen wird.

---

2. Die Vocalformen.

Die Vocalformen betrachten wir hier nach derjenigen Stufenfolge, in welcher sie von der an den Begriff gebundenen musikalischen Recitation zur völlig kunstfrei und selbständig entwickelten, einen in sich beschlossenen, entweder individuellen oder allgemeinen Gemüthszustand darstellenden Form der Arie und des Chores aufsteigen.

Das Recitativ

Begriff hält die Mitte zwischen Declamation und eigentlichem Gesang, als Ausdruck einer leidenschaftlichen Erregtheit, deren bewegende Elemente ein Uebergewicht zum Melodischen hin über das im Wort ausgesprochene Begriffliche noch nicht erlangt, und noch nicht hinreichend sich concentrirt haben, um die Abrundung und plastische Anschaulichkeit bestimmt geschlossener musikalischer Formen annehmen zu können. Ihm gehört die momentane Regung, welche, wennauch einem einheitlichen Gemüthszustande überhaupt entspringend, doch nur als solche sich kundgiebt, entweder in einem stossweisen Hervorbrechen, absetzend, wieder von Neuem denselben Empfindungston, oder auch ohne weitere Vermittelung einen anderen, möglicherweise entgegengesetzten, nicht selten aber auch einen bloss erzählenden und schildernden anschlagend. — Vorläufig ist hier vom einfach declamirten — trockenen, Secco — Recitativ die Rede, und seine wesentlichen Unterscheidungsmomente vom Gesange sind etwa folgende:

Keine Melodie Als Ausdruck einer Empfindung, welche erst im Werden und in der Entwickelung zu einem in sich beschlossenen Gemüthszustand hin begriffen ist, hat das Recitativ, seinem musikalischen Naturel entsprechend, wennauch keine Melodie im eigentlichen Wortbegriff, so doch melodische Tonfolgen. Volle Melodie ist stets das Product eines wennauch noch so heftig leidenschaftlich bewegten, so doch in sich concentrirten und bereits zu einer gewissen Einheit gelangten Gefühls, während ein erst in der Bildung begriffener Seelenzustand in der Musik zwar ebenfalls durch musikalische Mittel dargestellt sein will, diese aber, der Natur des Objects gemäss, noch nicht zu einer organisch abgerundeten Form sich zusammenschliessen können, weil solche dem Gefühlszustande selbst noch fehlt. Das Begriffliche fordert für die Verdeutlichung seines Inhaltes das Betonende der Declamation; die demselben beigemischte Gefühlserregung hingegen noch eine weitere Erhebung durch musikalische Modulation.

Einer solchen entbehrt denn auch das Recitativ nicht. Die Tonbewegung im Steigen und Fallen, in engen und weiten Tonschritten und in der Wahl grosser, kleiner, verminderter etc. Intervalle entspricht auch im Recitativ in ähnlicher Weise der inneren Bewegung wie im Gesange, und gestaltet sich um so melodischer, jemehr das Gefühl einem bestimmten lyrischen Zustande, mithin auch der eigent-

lichen Melodie sich nähert. Entweder führt das Recitativ auf eine breite melodische Form, eine Arie, einen Ensemblesatz oder Chor hin, oder geht, wenn dazu hinlängliche Veranlassung noch nicht gegeben, auch wohl in ein Arioso über. Schliessen wird ein grösseres Werk oder ein Hauptabschnitt eines solchen niemals mit einem Recitativ, kann aber sehr gut damit beginnen.

Der Inhalt des Recitativ kann sehr verschieden sein, keineswegs kommt ihm aber nur das Unbedeutende und Unterzuordnende allein zu. Es werden die heftigsten Affecte und Leidenschaften darin ausgedrückt, ja man kann sagen, dass vorzugsweise heftigen Gemüthsbewegungen die recitirende Ausdrucksform entspricht, eben weil solche naturgemäss nicht in ruhigem Gange, sondern abgebrochen und stossweise sich kundgeben, dieser Art von dramatischem Pathos geschlossene Form aber weniger zusagt als freie Ungebundenheit. Affect und Rührung fehlen dem Recitativ durchaus nicht; da hier aber eine Vorstellung die andere schnell verdrängt, wird die Seele verhindert, der einen voll und ganz sich zu überlassen. Bei allen beständig werdenden Leidenschaften verlassen Dichter und Componist die recitirende Schreibart und werden zum Lyriker. Im Gegensatz zu jener leidenschaftlichen Bewegtheit ist das Recitativ aber auch häufig rein erzählender Natur, und zwar ohne dass erhebliche Mitbetheiligung der Empfindung des Recitirenden erforderlich schiene. In solchen Fällen ergiebt sich schon aus dem Vorherrschen des Redetones eine beiweitem geringere Tonmodulation. So verharrt denn auch das Secco sehr häufig andauernd auf derselben Tonstufe und nimmt nur gegen Ende des Redesatzes einen mehr zum Melodischen neigenden Tonfall an. Trifft seine ganze Tonbewegung nun auch ungefähr mit einem guten declamatorischen Vortrag zusammen, so weicht sie von diesem doch wieder erheblich ab, da der Ton ein bestimmt musikalischer ist (bestimmte Tonhöhe hat) oder doch wenigstens am Schluss in bestimmte Tonverhältnisse eingeht, während in der Declamation durchaus nur der Sprechton herrscht. Inhalt

Indem das Recitativ doch immerhin der eigentlichen Melodie entbehrt, nimmt es auch keinen melismatischen Schmuck irgend welcher Art an. Selbst einfache Ligaturen und Bindungen mehrerer Noten sind sehr selten, weil der Declamation entsprechend, jede Textsilbe nur eine Note erhält. So geht der Tongang nicht frei und ungehemmt einer für sich geltenden melodischen Entfaltung zu, sondern bleibt an die Sprache gebunden, nimmt der Declamation sinnrichtig entsprechende Hebungen und Senkungen an, schwingt sich zu bedeutenden und ausdrucksvollen Intervallen auf, oder verharrt gleichgültiger auf ein und derselben Tonlage.

Ein ähnliches Bewandtniss hat es mit dem Rhythmus. Dieser ist nur allein durch Satzeinschnitte und Gedankengruppirung des Textes bedingt. Dem Recitativ fehlt nicht nur der Periodenbau im Grossen, sondern auch das rhythmische Ebenmaas innerhalb der einzelnen Sätze. So entspricht ihm auch die ungebundene Rede mehr wie ein metrisch ebenmässiger Versbau, und unter den verschiedenen Versarten liebt es die der Rede am nächsten kommenden; am meisten die jambischen, entweder allein, oder mit dactylischen und trochäischen Zeilen und zusammengesetzten Metren untermischt. Längere Zeilen wechseln gerne mit kürzeren ab. Die Satzbildung findet in Anbetracht der Länge durch den Athem des Sängers ihre Grenze. Der Reim ist Rhythmus

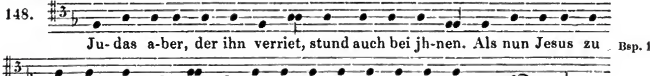
völlig überflüssig, doch ist es gut, weibliche und männliche Endungen in passender Mischung auftreten zu lassen. Ganze Schlüsse haben gerne weibliche Endungen, doch findet man (bei Händel sehr oft) auch männliche. Die Italiener lieben es, die letzten Schlusszeilen weiblich zu reimen, weil hiedurch ein weicher, angenehmer Schlussfall entsteht. Wie ein Recitativ nur die rhetorischen Einschnitte bemerkt, ohne an musikalisch rhythmisches Ebenmaass sich zu binden, so fallen auch Pausen nur auf wirkliche Interpunctionen. Ein Satz, den die redende Person ihrem Character und gegenwärtigen Zustande nach in fortlaufendem Zusammenhange spricht, darf im Recitativ nicht durch Pausen unterbrochen werden, wenngleich gute Tonmeister gegen dieses Verbot nicht selten gefehlt haben. Worte, auf denen der natürliche Gang der Declamation länger verweilt, giebt auch das Recitativ in Noten von grösserem Zeitwerth, und eilt andererseits über untergeordnete Redetheile in kürzeren Notengliederungen hinweg. Ferner werden, der beschleunigten oder nachlassenden Gemüthsbewegung entsprechend, nicht nur einzelne Noten oder Takte, sondern auch ganze Partien in bald schnellerer, bald langsamerer Zeitbewegung, als ihnen dem absoluten Zeitwerth nach zukommt, genommen.
Takt Diese Abweichungen in Takt und Tempo gehören zu den wesentlichsten Unterschieden der Recitation vom wirklichen Gesange. Denn mit der geschlossenen Melodie tritt auch geschlossene Zeitbewegung ein; findet ein Tempowechsel statt, so geschieht es doch nur in grösseren Gruppen oder auf specielle Veranlassung, indem ein beharrender Gemüthszustand auch der Zeiteinheitlichkeit bedarf, während eine ihn erst erstrebende Gemüthsbewegung auch ihre zeitliche Bewegungsform modificirt, unterbricht, wiederholt wechselt. Geschrieben wird zwar auch das Recitativ im Takt (fast immer im $\frac{4}{4}$), doch nicht ausgeführt. Dem Sänger wird hier viel anvertraut, wennauch dieses Vertrauen nicht allemal gerechtfertigt. Deshalb sollte jeder Componist sein Recitativ möglichst so notiren, wie er es ausgeführt wissen will.

Kommen wir auf den erwähnten Punkt noch einmal zurück, dass das Recitativ bei aller Aehnlichkeit mit der Declamation wesentlich dadurch von ihr sich unterscheidet, dass es in bestimmten Tonverhältnissen sich bewegt. Denn selbst die Art, wie die Italiener das Secco vortragen, bleibt ein Sprechen auf bestimmter Tonhöhe, welches in ausdrucksvollen Momenten in deutliche Tonmodulation übergeht, die Redeeinschnitte durch melodischen Tonfall hervorhebt. Daraus folgt, dass auch das Secco einer bestimmten Tonart angehören und durch eine den Gesetzen richtiger Harmonie unterworfene
Harmonie Modulation fortschreiten muss. Die Akkordfolge muss hier ebensogut eine vermittelte sein wie in irgend einer ausgebauten Form, und es erfordert in der That nicht wenig Geschick, in einem rasch und leidenschaftlich vorwärts drängenden Recitativ, welches entsprechend schnelle und wechselvolle Harmoniefortschreitungen verlangt, einen ausdrucksvollen und zugleich wohlgeordneten Akkordgang herzustellen. Ein solcher ist in ausgebildeten Formen kaum schwieriger anzuordnen. Bei alledem herrscht aber doch kein bestimmter Hauptton, noch ist seine Modulation die einer Periode oder überhaupt in

festen Umrissen sich bewegenden Melodie. Denn dem oft unterbrochenen Empfindungsstrome entsprechend, finden oft schnelle und wiederholte Ausweichungen in entfernte Töne statt; der kaum betretene Ton wird verlassen, um in einen dritten, neuen, überzugehen, jenachdem Leidenschaft und Ausdruck wechseln. In vielen Fällen hat das Recitativ die Aufgabe, ausgeführte, in verschiedenen Tonarten stehende Sätze mit einander zu verbinden. Alsdann muss es in einer von der anfänglich angeschlagenen oft entfernten Tonart schliessen. Doch sollen Veränderungen der Harmonie stets mit dem Hauptaccent des Taktes, oder mit dem Gliedaccent nächster Ordnung (auf dem dritten Viertel im $\frac{4}{4}$), und mit dem ebenfalls auf einen dieser Accente fallenden Hauptwort des Satzes zusammentreffen. Ganze Cadenzen kommen eigentlich nur an vollen Schlüssen, oder, wenn im Verlauf, so nur bei merklich hervorgehobenen Einschnitten vor. Geht die Recitation im Fluss vorwärts, so nimmt entweder der Bass gerne eine Wendung in eine Umkehrung, oder die Melodie schliesst wenigstens nicht mit der Octav des Grundtones. Auch am Ende erfolgt ein voller Schluss mit Leitton und Octav in der Melodie selbst in älterer Zeit nur sehr selten; wenigstens schlägt dann die Singstimme noch die Quint des tonischen Dreiklangs nach, oder erreicht die Octav von oben aus, überlässt aber den wirklichen Schluss der Begleitung; oder es wird eine Halbcadenz gemacht, jenachdem der Sinn es fordert.

Die älteste und einfachste Art musikalischer Recitation ist die Psalmodie, der Collectenton. Aehnlich unserem Secco-Recitativ steht auch diese in der alten Kirche gebräuchlich gewesene Art, die Psalmen vorzutragen, mehr auf Seiten der Declamation wie des eigentlichen Gesanges. Der Gestaltung der Psalmenverse, welche durch einen Einschnitt in der Mitte meist in zwei Hälften zerfallen, schloss auch der Vortrag sich an: zu Anfang auf einem Ton ruhend, die Stimme gegen den Einschnitt hin bald hebend, bald senkend; die zweite Hälfte des Verses ähnlich der ersten gestaltet. Nur die Endworte (*saeculorum Amen*) der einem jeden Psalm angehängten Doxologie pflegte man bestimmter singend auszudrücken. In oratorischen Tonwerken (Passionsmusiken) erhielt sich die Psalmodie als Vortragsart des Evangelisten bis gegen Ende des 17. Jahrhunderts; Heinrich Schütz hat noch in seinem letzten Werk, den »vier Passionsmusiken« (1666), wie auch in der früheren »Auferstehung« (1623) das Evangelium in diesem Psalmenton gehalten (wennauch, namentlich in der Passion nach Matthäus, in freierer Behandlung), unerachtet das Recitativ damals, und mit durch ihn selbst, bereits bedeutend vorgeschritten war. Muss nun die Psalmodie unserem heutigen Geschmack eintönig erscheinen, so sind ihr, bei etwas gemilderter Monotonie, doch grosse Würde und feierlicher Ernst in hohem Maasse eigen, und machen ihre noch so späte Anwendung sehr erklärlich. Namentlich in streng kirchlichen Werken, welche, mit dem Gottesdienst zusammenhängend, in der Art ausgeführt wurden, dass der Priester selbst die h. Geschichte am Altar absang, während der Chor aus Sängern bestand. Ein kleines Beispiel aus der Partie des Evangelisten in einer Passion von Scandellus, 1593 (Jesus spricht, wie in älteren Werken sehr häufig, im Chor), möge hier stehen. Psalmodie

148. Bsp. 148.



In einer Passionsmusik von Stephani (Nürnberg 1530) ist die Psalmodie durchweg auch auf die Chöre angewendet:

Bsp. 149.

149. halt, las se-hen: Ob E-li-as kom-me: und jhm helf-fe.

Erfindung

Ein schwacher Rest der Psalmodie hat sich im Collectenton unserer heutigen Kirche noch erhalten. Die erste Erfindung derjenigen Art von Recitativ, welche im modernen Sinne sich fortgebildet hat, ist dunkel; sie fällt in die letzten Jahre des 16. Jahrhunderts. Jacob Peri, am florentinischen Hofe, und mit ihm Emilio del Cavaliere und Giulio Caccini werden als Begründer dieser neuen Gesangart angesehen. Doch mögen auch ihren Versuchen schon andere vorangegangen sein. Denn die Bestrebungen gingen an mehreren Orten gleichzeitig dahin, eine Art und Weise der dramatischen Darstellung aufzufinden, welche den Vorstellungen von der im griechischen Drama üblich gewesenen entsprach. Das Recitativ, biegsamere und freiere Gestaltung zulassend wie die kunstmässige Gesangform, erwies sich denn auch als sehr wohl geeignet, dem Dialog in epischen und dramatischen Schilderungen zu dienen. Es kam darauf an (nach Peri's eigenem Bericht, Winterfeld, »Gabrieli« Bd. II. S. 19), da, wo von dramatischer Poesie die Rede war, der Gesang also an die Rede sich anzuschliessen hatte, eine Art zu finden, welche ein Mittleres darstellte zwischen Melodie und Declamation, ähnlich der Betonung deren die Alten in ihren Tragödien sich bedient haben. Er erkannte, dass in unserer Rede Einiges so betont wird, dass es durch harmonische Verhältnisse sich bezeichnen lässt, im ferneren Fortgange des Gesprächs dagegen vieles Nichtbetonte vorkommt. »So gab ich nun acht«, sagt er, »auf jeden Wechsel des Tones und Nachdruckes in der Stimme, der bei der Klage, der Freude und anderen Gemüthsbewegungen uns eigen ist, liess bei solchen Stellen die Unterstimme sich fortbewegen, minder oder mehr, nach Verhältniss der Grösse der Leidenschaft, liess sie unbeweglich ruhen zu con- und dissonirenden Tonverhältnissen (des Gesanges, durchgehenden Noten), bis die Stimme des Redenden, durch mehrere Töne sich fortbewegend, zu solchen Stellen gelangte, die in der gewöhnlichen Rede betont werden, und wo einem neuen Zusammenklange die Bahn eröffnet ist. So verfuhr ich zum Theil deshalb, damit das Gehör im Verlaufe der Rede nicht etwa verletzt werde, wenn in fortgehendem Begegnen mit den angeschlagenen Saiten, bei stets erneuerten Zusammenklängen der Gesang gewissermassen zu straucheln, oder die Rede nach der Bewegung der Unterstimme zu tanzen scheine, was bei Gesängen ernsthaften und traurigen Inhalts unschicklich gewesen wäre, wogegen fröhliche naturgemäss schon eine lebhaftere Bewegung fordern. Zum Theil ordnete ich meine Gesänge aber auch deshalb so an, damit der Gebrauch abklingender Tonverhältnisse mein Verfahren der Tonkunst der Alten näher bringe, welche nicht wie wir in unseren vollstimmigen Gesängen einem jeden Ton einen besonderen Zusammenklang zu geben nöthig hatten. Wie ich nun nicht wagen möchte zu behaupten, ebenso sei der Gesang bei den dramatischen Vorstellungen der Griechen und Römer beschaffen gewesen, so glaube ich doch wenigstens, nur einen solchen könne unsere Tonkunst uns gewähren, wenn wir der Rede uns genau anschliessen wollen«.

Diese Stelle, welche man a. a. O. weiter verfolgen kann, ist hier wiedergegeben um des über das Wesen des Recitativs in ihr enthaltenen mannigfach Belehrenden willen.

Diese neue Art recitirenden, der Gefühlsstimmung und dem Redeausdruck genau sich anschliessenden Gesanges veranlasste auch, im Gegensatz zur bisherigen,

Einführung einer von absoluter Mehrstimmigkeit befreiten Begleitweise der Instrumente: ruhende Bässe, welche nur bei entschiedenen Ausweichungen sich fortbewegen, Anordnung dissonanter Tonverhältnisse in den Mittelstimmen, um den Ausdruck der Dichtung hervorzuheben. Claudio Monteverde und Carissimi machten sich im Ferneren um die Ausbildung dieser neuen Gesangart verdient. Seit Scarlatti bestand die Oper wesentlich aus Recitativen und Arien, jene bildeten die Grundlage, auf welcher die kunstmässigen Gesänge, in denen eine geschlossene lyrische Stimmung ihren Ausdruck fand, sich abhoben. Nach und nach aber büsste das italienische Recitativ immer mehr von seiner melodischen Haltung ein, in dem Bestreben, dem Gesprächston möglichst sich zu nähern und dem Sänger für einen declamatorischen Vortrag möglichste Freiheit und Erleichterung zu gewähren. Die gesteigerte Vorliebe für den Gesang als künstlerische Leistung an und für sich führte auch zur Vernachlässigung des Recitativs, und beeinträchtigte die Oper in einem ihrer wesentlichsten Elemente, da bei Einrichtung der Texte fast Alles, was den Gang der Handlung betrifft, dem Recitativ zufällt. (Vergl. auch Otto Jahn, »Mozart« I. S. 247.)

Der völlig gleichgültige Ton, bemerkt Sulzer (»Theorie der schönen Künste«), soll im Recitativ vermieden werden, »weil es ungereimt ist, gleichgültige Dinge im singenden Ton vorzutragen. Dinge ohne allen Affect sollte man musikalisch nicht darstellen; es ist schon widrig, eine kaltsinnige Rede in Versen zu hören«. Ist dieses auch an sich richtig, so doch dagegen einzuwenden, dass im musikalischen Kunstwerk das gesprochene Wort noch unstatthafter ist wie das Recitativ, selbst bei vorhandener Nöthigung Untergeordnetes aufzunehmen, demnach eine Zeit lang in untergeordneter Stellung zu verharren. Allerdings werden im epischen und dramatischen Tonwerk die Erzählungen und Gespräche hauptsächlich dem Recitativ überwiesen, ihm fällt mehr die Aufgabe zu, die eigentliche Materie auszuführen und die Affecte zu motiviren, als sie selbst auszudrücken. Doch kommt hier die Art des Vortrags in Betracht. Lange Seccorecitative Ton für Ton durchaus gesungen zu hören, wie in Deutschland allgemein, kann allerdings eine Geduldprobe sein. Doch ist diess auch nicht die richtige Art. Die Italiener hingegen gehen über alles Untergeordnete in schnellem Sprechton leicht hinweg, heben nur das musikalisch Wesentliche melodisch hervor und betonen nur die Einschnitte und Cadenzen. Es leuchtet ein, dass solche Art das Secco zu recitiren die einzig verständige ist. Denn durch allgemeines Einhalten des Tones und zeitweilig melodische Erhebungen bleibt die Recitation mit dem Musikalischen in steter Verbindung und kann jeden Augenblick in wirklichen Gesang übergehen, was die Sprache nicht so leicht vermag. Und nur so wird es möglich, das Missbehagen zu vermeiden, welches Jeden befallen muss, wenn er genöthigt wird, etwas der Sache nach Unwichtiges mit breiter Betonung und theatralischem Pathos vortragen zu hören.

Gewinnt nun die in recitirender Form auszudrückende Gemüthsbewegung eine schon etwas andauernde, bestimmtere lyrische Haltung, ohne jedoch für Anlage eines melodisch entwickelten Satzes hinreichend erregt und geschlossen zu sein, so nimmt die einfache Declamation des Secco eine Wendung zum Arioso, ariosen Recitativ. Dem Gesange bereits näher Arioso

stehend wie blosser Recitation, wird es jenem entsprechend durchaus im Takt geschrieben und gesungen. Sein Verhältniss zur Tonart und Modulation ist jedoch noch freier, Rhythmenbildung und Ausdruck noch abhängiger vom Redeton wie in ausgebildeten Formen. Macht das Arioso den Uebergang aus dem Recitativ in die Arie, so ist es gemeinhin kurz, ein etwas ausgedehnterer melodischer Recitativschluss von drei, vier, auch mehr und weniger Takten. Ebenso gewöhnlich sind Uebergänge aus einem Secco in ein längeres Arioso.

Ein schönes Beispiel (Uebergang in ein arioses Duett) ist bei Händel (»Semele«, Händelausgabe S. 23) zu finden. Bach gebraucht das Arioso beinahe häufiger wie das gewöhnliche Recitativ, Händel seltener. Hochentwickelt unter Mithülfe seiner Zeitgenossen, und von unverkennbarem Einfluss auf Bach, findet es sich schon bei Heinrich Schütz in dessen »Sieben Worten«.

Accompagnamento
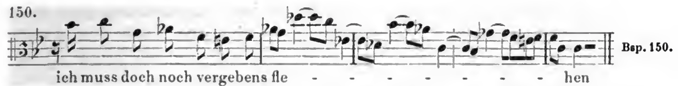
Betrachten wir das vorhin berührte Accompagnement noch etwas näher. Beim einfachen Recitativ hat es gewöhnlich die Aufgabe, den Ton aufrecht zu erhalten, den Stimmengang zu tragen, die Sätze durch Wendungen in neue Töne zu scheiden und die Schlüsse zu formiren. Unter Umständen gewinnt es aber auch in recitativischen Sätzen eine höhere Bedeutung, nämlich wenn solche durch einen anhaltenderen und stärkeren Affect belebt sind, der nun deutlicher ausgemalt und characterisirt werden soll, oder wenn es sonst etwas zu schildern giebt. In solchem begleiteten Recitativ gehen die Instrumente neben der Stimme in selbständiger Bewegung einher, hauptsächlich aber setzen sie, während die Singstimme an Satzeinschnitten schweigt, die Schilderung der Empfindung fort, um den Ausdruck zu einer noch kräftiger sinnlichen Eindringlichkeit zu verstärken.

Bedeutende Beispiele sind u. A. in der erwähnten »Semele« von Händel zu finden, es kommen deren auch in allen Oratorien und Opern vor, beim Arioso tritt ausgeführtere Begleitung gewöhnlich auf. Schon in älterer Zeit diente zuweilen das Accompagnement im Recitativ zur Herstellung characteristischer Klangfärbungen, welche einer oder der anderen Person beigegeben wurden, um sie vor ihrer Umgebung auszuzeichnen. So tritt bekanntlich in der »Matthäuspassion« von Bach Christus stets mit einer Begleitung von Violinen auf, während die Recitative der übrigen Personen nur durch das Violoncello accompagnirt werden. Die zarten Geigenakkorde gehen wie ein sanftes Licht vom Haupt des Erlösers aus, und diese einfache Klangmalerei trägt nicht wenig zur Idealisirung der ganzen Erscheinung bei. Aehnliches findet sich in dem erwähnten kleinen Oratorium von Schütz, die »Sieben Worte«; Christus ist von Geigen, die anderen Personen sind einfach von der Orgel begleitet.

Malerei

Die schildernde Kraft der Instrumentalmusik kann hier ebensowenig wie anderswo in Abrede gestellt werden. Eine fernere Frage ist jedoch, wie weit dem Recitativ malende Schilderung von Gemüthszuständen oder ausserhalb des Gemüths liegenden Dingen überhaupt zukommt. Im Allgemeinen ist sie schon zu Anfang des Capitels beantwortet, und nur noch hinzuzufügen, dass über die Zulässigkeit wenigstens dann kein Zweifel sein kann, wenn die geschilderten Zustände der recitirenden Person selbst und keiner anderen angehören. In diesen Fällen ist eine Art Wort- und Tonmalerei auch bei den besten Meistern häufig, und im Allgemeinen kein Anstoss zu nehmen, wenn Bach, wie an vielen anderen zuweilen ungemein schönen Stellen, so auch folgendermassen declamirt:

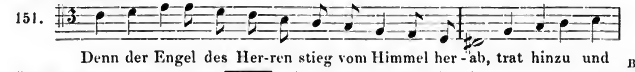
150.



Denn es ist hier ein Zustand ausgemalt, in dem die Person selbst sich befindet. Ebenso nimmt auch das rein erzählende Recitativ häufig eine lyrische Wendung, wenn der Schildernde zu Dingen gelangt, welche das Gemüth überhaupt, und speciell das Seine afficiren. Unzulässig bleibt, dass die recitirende Person bald in ihrem eigenen, bald in eines Anderen Namen spreche, und dann etwa eine Empfindung, welche dem letzteren und nicht ihr selbst angehört, durch eine ariose Wendung zu malen suche. Doch sind auch solche Fälle häufig. In der Rede berührt solches weniger unangenehm, der musikalisch dramatischen Natur des Recitativs aber widerspricht es. Jemand kann einen Schmerz oder eine Klage in eines Anderen Namen eher aussprechen wie singen.

Auch Tonschilderung äusserer Zustände, welche als Bewegungen musikalisch sich versinnlichen lassen, findet sich schon in älterer Zeit, z. B. in der »Auferstehung« von Schütz:

151.



Diese eigenthümlich aus dem Psalmenton und frei arioser Erhebung zusammengesetzten Recitative des Evangelisten sind durchweg von vier Viole da Gamba begleitet. Schütz selbst sagt über die Begleitungsart in der Vorrede zu diesem Werk: »Der Evangelist kann in ein Orgelwerk, Positiv, oder auch in ein Instrument, Laute, Pandor etc. nach Gefallen gesungen werden. Es ist aber der Organist, welcher hier seine Person vertreten will, wohl zu erinnern, dass so lange der Falso bordon auf einem Ton (der auf gleicher Stufe liegende Sprechton) währet, er auf der Orgel oder Instrument mit der Hand immer zierliche und approbiirte Läufe oder Passagi darunter mache, welche diesem Werk wie auch allen anderen Falso bordonen die rechte Art geben, sonst erreichen sie ihren gebührlichen Effect nicht. Wenn man es haben kann, ist besser, dass die Orgel und anders hier ausbleibe, und anstatt derselben nur vier Viole da Gamba (welche dabei auch zu finden) die Person des Evangelisten zu begleiten gebraucht werden. Der Evangelist nimmt seine Partie für sich und recitiret dieselbe ohne einigen Takt, wie es ihm bequem deucht, hinweg, hält auch nicht länger auf einer Silbe an, als man sonst im gemeinen langsamen und verständlichen Reden zu thun pflegt. Es mag auch etwa eine Viola unter dem Haufen passagiren, wie im Falso bordon gebräuchlich ist, und einen guten Effect giebt« etc.

Bach ist häufig mit ungemeiner Genauigkeit in das Wort eingegangen, und es mag im Recitativ auch dann gelten, wenn dieses Wort eines jener Begriffswörter ist, in welchem das Hauptgefühl oder der Hauptinhalt des Satzes sich concentrirt. Also in einer etwa schmerzensvollen Stimmung ein auf solchen Zustand Bezug habendes. Aber selbst Bach ist nicht allezeit von Fehlgriffen hierin frei geblieben; seine ausgemalten Worte sind nicht immer die eigentlichen Inhaltsworte des Satzes, oder er giebt auch einmal ein äusserliches Bild (z. B. Bachausgabe V. S. 82: »Mein Jesu ziehe mich, so will ich laufen«; doch lassen sich wohl noch stärkere Beispiele fin-

den). Allerdings lag die Neigung hiezu in der Zeit, und es lief dann unter vielem Schönen auch einmal etwas Aeusserliches mit unter. Wenn aber unter Anderen Telemann in dem Satze: »Denk und sprich als ein Christ, der auch im Heulen fröhlich ist«, das Wort Heulen durch eine scharfe Dissonanz ausdrückt, während im Sinne nichts davon liegt, so steht diess nicht weit von jenem Cantor ab, der die Worte: »Da ist Keiner unter uns, der Gutes thue«, nicht treffender denn durch lauter Quintparallelen geben zu können glaubte. Und nicht viel weiter von Wortspielereien, welche manche unserer Zeitgenossen unter dem Titel »Wahrheit des Ausdrucks« zu treiben lieben. Solche Naturwahrheitssucht kann zu Geschmacklosigkeiten gröbster Art führen.

Das Chorrecitativ

Begriff wird von einer Anzahl Stimmen im Unisono oder in Octaven vorgetragen, doch nur sehr selten gefunden, ist auch ästhetisch in vielen Beziehungen nicht zu rechtfertigen. Denn nach der gewöhnlichen Erklärung steht das Recitativ an sich, als freier, momentaner Ausdruck eines Einzelnen im Widerspruch mit der unbedingt übereinkommenden Mitbetheiligung Vieler. Ganz gleiche Empfindungsäusserung einer Masse hebt nothwendig die Freiheit des Einzelnen auf, aus dessen augenblicklichen Regungen das der Kunstform nach unselbständige Recitativ doch hervorgeht. Der Chor fordert einen Gefühlsinhalt, welcher in Vielen zugleich vorhanden sein kann, innerlich bestimmt begrenzt, äusserlich in fester Kunstform beschlossen ist.

Ein Chorrecitativ höherer Art findet sich jedoch bei Händel; hier spricht die Masse, der Form nach recitativisch, dem Wesen nach doch in einem einheitlichen Satze, in voller Kunstform. Am grössten in dem Chor in Israel: »Er sandte eine dicke Finsterniss«. Hier ist erst Chor, und dann läuft es in ein solches Recitativ aus, woran alle vier Stimmen wechselweise sich betheiligen; der Bass schliesst. Man sollte denken, es müsse alle Chorwirkung wieder aufheben, aber gerade diess ist von erschütternder, unbeschreiblicher Wirkung; der Chor erstarrt gleichsam bei Anblick der grausigen Finsterniss, und so auch wird dem Hörer zu Muthe. Hier wird die Aesthetik vor der Grösse eines Meisters zu Schanden, bei dem anzufragen sie bisher niemals die Mühe sich genommen hat.

Bevor wir zu den geschlossenen Formen des Gesanges uns wenden, möge noch des

Melodrama

Begriff gedacht werden, als der ersten Verbindung, welche die Sprache mit der Musik eingeht. Im allgemeinen Wortsinn bedeutet es zwar jedes musikalische Schauspiel, im besonderen aber jene Art dramatischen Vortrages, in welcher eine durchaus gesprochene, nicht musikalisch recitirte Rede von Instrumentalmusik begleitet wird. Die Musik hat auch hier den Zweck, den durch Declamation noch nicht hinlänglich ausgedrückten Inhalt anschaulicher zu machen. Jeder selbständigen Form entbehrend, wird sie in grösseren oder kleineren Massen zwischen die Redesätze eingeschaltet, oder bewegt sich mit der Rede gleichzeitig fort. Nun steht aber die Musik im Melodrama sehr häufig in rein äusserlicher Beziehung zur Dichtung; so kann z. B. eine zu

einem Dialog erklingende Schlachtmusik rein zufällig mit der Declamation zusammentreffen, braucht durchaus nicht durch die Empfindung der Sprechenden bedingt zu sein; denn diese braucht in solcher Situation möglicherweise durchaus nichts Kriegerisches an sich zu haben. Die Musik ist hier nur Decoration. — Mehr Bedeutung erhält sie Ereignisse schildernd, welche zwar auch ausserhalb dem Handelnden stehend, doch auf seine Stimmung zurückwirken. So z. B. im Faust das »Dies irae« zu Gretchens Verzweifelungsworten.

Doch, wennauch immerhin im Melodrama manches Interessante geboten ist (nicht allein in der Oper, sondern auch in Balladen, Schumann's »Haideknabe«), so bleibt es doch stets nur eine niedere Vorstufe zur Verbindung von Poesie und Musik. Beide gehen neben einander her, keine in die andere auf. Deshalb, und weil auch das in die Musik hineingesprochene Wort von tonlich störender Wirkung ist, hat das Melodrama sich nicht erhalten, wenngleich es in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts in Deutschland eine Zeit lang viel Aufsehen machte. Die erste Anregung dazu gab Rousseau durch seinen »Pygmalion«. Benda folgte später (1775) mit der »Ariadne« und fernerhin mit der »Medea«. Beide fanden beim Publicum ausserordentlichen Beifall. »Wissen Sie, was meine Meinung ist, schreibt Mozart an seinen Vater (s. Jahn II. 230), man solle die meisten Recitative auf solche Art in Opern tractiren, und nur bisweilen, wenn die Wörter gut ausgedrückt sind, das Recitativ singen«. Er führte seine Ansicht, das Melodrama könne in der deutschen Oper das obligate Recitativ ersetzen, auch in der Oper »Zaide« durch. Später mochten ihm aber Bedenken darüber gekommen sein, denn er hat es ferner nicht angewendet. In der That kann auch das berechtigte Auftreten desselben jederzeit durch höhere künstlerische Mittel ersetzt werden. Denn solche rein begleitende Musik, weder durch Gesang verbunden, noch in sich durch feste Formen geschlossen, und deshalb ohne jede innere Selbständigkeit, kann nicht einmal auf die Bedeutung eines frei phantastisch momentanen Ergusses Ansprüche machen, da sie vom Text abhängig ist. Dieser wird obenein durch ihr Dazwischentreten zerrissen und im freien Fluss gehemmt, so dass nach keiner Seite hin etwas Ganzes und Abgerundetes zu Stande kommt.

Das Lied

ist erste und grundlegliche melodisch ausgebildete Gesangform, die Aussprache eines erregten, jedoch mehr mit sich und der unmittelbaren Gegenwart beschäftigten, als für ein Hohes, Ideales und Allgemeines begeisterten Einzelgefühles. Doch entbehrt darum die Empfindung im Liede keineswegs »des Anklanges eines Höheren, das in Ahnungen einer inneren Bedeutung des Lebens, in Sehnsucht und Hoffnung, in Freude und Schmerz gegeben ist.« Begriff

Es ist hier vorläufig vom einfachen Liede die Rede, dessen Strophen sämmtlich nach einer Melodie gesungen werden.

Im Liede lebt nur ein Gedanke, eine lyrische Stimmung; es bildet also einen Gegensatz sowohl zum Recitativ, wie zur Arie. Diese Stimmung wird durch alle Strophen des Liedes ohne zu wechseln festgehalten, findet immer einen erneuten Wortausdruck, mithin auch eine volle Aussprache, welche, wenngleich den Gegenstand keineswegs erschöpfend, doch hinreicht, das Verständniss der Stimmung zu vermitteln. Dem Liede sind sogar Texte

erwünscht, welche den Inhalt nicht in strengem Zusammenhange verfolgen, indem die Sprache sich selbst aufgiebt, Vieles unvermittelt und im Dunkel lässt, die Austragung des lyrischen Zustandes der Musik und dem ahnenden Gefühl anheimstellend, soweit es nämlich die Grenzen des Liedes überhaupt erlauben. Denn sein Stimmungsgehalt ist begrenzt, da eben nur ein Hauptgefühl durchgeführt wird, Nebenempfindungen und contrastirende Affecte erst in der Arie auftreten.

Natürlichkeit

Indem das Lied alle Reflexion und Beschäftigung des Verstandes mit seinem Inhalt ausschliesst, ergiebt sich von selbst, dass die Aussprache eine durchaus natürliche, rein durch die Stimmung des Herzens allein vermittelte ist. Soll das Gefühl im Liede seinen Ursprung zwar einer ernsteren und tieferen Berührung mit dem Leben verdanken, so wird uns doch von dem Prozess, als dessen Resultat es erscheint, nichts dargelegt; andeutende Rückblicke sind Alles, woraus wir auf irgend eine Veranlassung schliessen können. Der lyrische Zustand ist zu sehr mit sich selbst beschäftigt, um auf irgend welche Erklärungen sich einzulassen. Und ebenso ist auch in der Musik nur das Gefühl der alleinige Factor, oder vielmehr die Stimmung tritt direct als Melodie zu Tage. Dass hier also die Mittlerrolle, welche der Verstand in vielen modernen Liedern usurpirt, eine unberufene ist, ergiebt sich von selbst. Unbrauchbar sind demnach auch Gedichte, welche zugespitzte Reflexionen und Verstandespointen enthalten, oder Vorstellungen der Einbildungskraft, welche das Gemüth unberührt lassen. Nur das erregte Gefühl allein ist auch jener gedanken- und inhaltvollen Einfachheit mächtig, welche als aus der Klarheit einer inneren, in ihren Gegenstand versenkten Beschauung hervorgehend, durchaus im Liede herrschen soll. Die Künstlichkeit einer allseitig durchbildeten Ausführung bleibt ihm fern. Jene, nicht etwa mit Leere und Nüchternheit zu verwechselnde Einfachheit aber ist höchstes Ziel und höchste Tugend des Liedes. Sie ergiebt sich von selbst, wenn die Empfindung eine wirklich wahre und warme ist; solche weiss ihren treffenden Ausdruck zu finden, ohne Umschweife zu machen. Und um so natürlicher, ungekünstelter und richtiger wird dieser erscheinen, mit je mehr Aufrichtigkeit und Wahrheit der Künstler seinem Gegenstande sich identificirt hat. Es bedarf nun kaum der Erinnerung, dass diese Einfachheit keine erheuchelte, gemachte sein darf; als solche ist sie eben so widerwärtig wie jede andere Unwahrheit. Wir werden im Liede durch keinen Kunstaufwand von der ungetheilten Aufmerksamkeit auf den reinen Gefühlserguss abgelenkt, deshalb ist auch der leiseste Schein einer Unwahrheit auffälliger wie in jedem zusammengesetzteren Kunstgebilde. Dem grossen Instrumentalwerk, oder der Arie und anderen zusammengesetzten Formen, sollen Unwahrheiten freilich ebensowenig zur Last gelegt werden können, wenngleich sie in ersterem schwerer nachweislich sind. Es kann aber in der kunstvoll durchbildeten Form ein mehr von aussen Herzukommendes, ein blosser Schmuck oder sonstiges Beiwerk mit dem Ganzen derart sich verschmelzen und so verarbeitet werden, dass es dennoch seinen Kunstwerth erhält und behauptet, ja nicht allein zur Bereiche-

(Marginal note beside "welche das Gemüth unberührt lassen": Einfachheit)

rung der Form, sondern auch zur Hebung des Ausdruckes beiträgt. Wo überhaupt ein zusammengesetztes Gefühl Inhalt des Kunstwerkes, und dieses selbst in breiter Form entwickelt ist, kann Einhaltung liedartiger Einfachheit nur in besonderen Momenten sachgemäss sein. Im Liede hingegen kann ein an sich schöner und erlaubter Schmuck mindestens überflüssig, im Weiteren unwahr werden, indem er als Beigabe hinzutritt, welche nicht unmittelbar zum reinen Gefühlsausdruck gehört und nur um der Form willen da ist, weil diese aber im Liede zurücksteht, als etwas Unnöthiges die Aufmerksamkeit vom Innerlichen auf ein Aeusserliches lenkt.

Aus allem Vorangegangenen hat sich nun bereits ergeben, dass die Melodie im Liede durchaus vorherrscht. Hiebei ist nun Eines zu beobachten: Grundidee und Stimmung des Liedes sind allgemein menschliche; da sie aber, in einem Einzelnen lebend, von ihm zum Ausdruck gebracht werden, nehmen sie individuelle und subjective Besonderheiten an. Auf der einen Seite hat daher der Componist vor unpräciser, in's Unbestimmte verschwimmender Allgemeinheit sich zu hüten, auf der anderen aber eine über die Schranken des Liedes hinausgehende Specialisirung in der Characteristik zu vermeiden. Individuell

In einem völlig allgemeinen Liede kann bloss formale Anschaulichkeit solches Uebergewicht gewinnen, dass die tiefere Innerlichkeit entweder gar nicht, oder doch nur sehr unvollkommen zu ihrem Recht gelangt. Es geht der Ausdruck verloren, es fehlt die feinere und erwärmende Individualisirung, welche den Inhalt unserem Gemüth näher rückt, indem sie dessen Bewegung nicht nur in reicheren Zügen, sondern auch als von einem Menschen, der einer feineren Empfindung fähig ist, wirklich in tiefster Seele durchfühlt und durchlebt darstellt. Die Characteristik individueller Empfindungsweise darf also nicht fehlen. Aber auch nicht überwiegen. Es kommt noch nicht auf allseitige Austragung des Gedankens an; es bedarf noch nicht der mannigfachen Stellungen, Combinationen und Betonungen der einzelnen Rede- und Melodietheile. Wiederholungen treten zwar mitunter auf, doch nicht im Sinn thematischer Durchführungen, sondern entweder als einfache Bekräftigung eines für den Gesammtinhalt besonders wichtigen Satzes, oder auch in Gesellschafts- und ähnlichen Liedern als Refrain, den Grundgedanken einer Strophe betonend.

Die Characteristik bleibt also eine allgemeine; die Aussprache ist zwar individuell, aber nicht in's Einzelne gehend. Alle Strophen des einfachen Liedes werden nach derselben Melodie gesungen. Weil nur ein Grundgedanke gegeben ist, geht diess auch sehr wohl an. Weichen aber die einzelnen Strophen im Inhalt von einander ab, so kann dieselbe Melodie nicht passen; man findet ja auch Lieder genug, in denen sie wohl einer, aber nicht allen entspricht. Doch darf auch bei völliger Einheitlichkeit die Zahl der Strophen nicht zu gross sein, mehr als drei (höchstens vier, und nicht zu lange) sollte man nach einer Melodie nicht singen, weil deren zu vielfache Wiederholung den Eindruck nicht erhöht, sondern schwächt. Ist dem Sänger auch anheimgestellt, durch Vortragsnüancen, welche etwaigen kleinen Abweichungen der einzelnen Strophen entsprechen, Abwechselung hineinzubringen, so dürfen diese doch neben vorausgesetzter Sinnrichtigkeit nicht zu weit greifen wollen, und so den natürlichen musikalischen Character der Melodie verletzen. Im Characteristik

Wiederholtwerden derselben Melodie beruht auch der Unterschied des Liedes von der (durchcomponirten) Ode; in dieser wechselt der Affect und mit ihm der Gesang, während vom Liede der dithyrambische Schwung und der hohe und ungleiche Flug der Ode ausgeschlossen sind.

Begleitung

Begleitung eines Instrumentes fordert das Lied, doch keine solche, der man die Absicht einer kunstvoll obligaten Ausarbeitung anmerkt. Sie muss wie von selbst aus dem Gesange sich ergeben, bald unterstützend, bald eine interessante melodische Wendung durch eine entsprechend harmonische bekräftigend, überhaupt ohne wesentlich sich geltend zu machen, doch zur Steigerung des lyrischen Ausdruckes beitragen.

Malereien in der Begleitung sind wenigstens in einfach strophischen Liedern wennauch zu entschuldigen, da die besten Liedercomponisten häufig solche angebracht haben, doch eigentlich nicht zu rechtfertigen. In den meisten Fällen lenken sie die Theilnahme auf Aeusseres, sind Decoration. Durchaus zu verurtheilen sind aber jene compacten und überladenen, dabei zuweilen bis zu erheblicher Schwierigkeit abirrenden Klavieretüden, welche vielen modernen Liedern als Begleitung dienen sollen, und in der That den Eindruck machen, als sei zuerst eine Klaviercaprice fertig gewesen, und dann etwas hinzugemacht, das einem Gesange kaum ähnlich sieht, aber geistreich genannt wird. Die Melodie eines Liedes muss jederzeit so beschaffen sein, dass sie, auch wenn die Begleitung fortbleibt, verständlich ist. Thut man aber bei vielen Liedern erwähnter Art die Klavierpartie hinweg, so bleibt statt eines freien, edlen Gesanges, der Bodensatz einer höckerigen, stumpfen, unsangbaren und unverständlichen Tonzusammenreihung, jedes melodischen Schwunges und jeder Klangschönheit entbehrend.

Vorspiele

Vor-, Zwischen- und Nachspiele kommen vor, jenachdem der Inhalt sie fordert oder nicht. Doch pflegen sie niemals ausgedehnt zu sein, Zwischenspiele nur überleitend, Nachspiele nur ausklingend; letztere können nicht selten stören und den Eindruck schwächen. Etwas Allgemeingültiges ist hierüber so wenig wie über die ganze Form des Liedes zu sagen. Einfach strophische findet man gewöhnlich als acht-, zehn-, zwölf- bis sechszehntaktige freie Periode. Der Text bestimmt die Formbildung. Selbständig kunstmässige Entwickelung ist noch nicht vorhanden. Doch beginnt solche schon in höherer Weise im durchcomponirten Liede sich zu zeigen, wenngleich sie auch hier von der Vers- und Strophenbildung des Gedichtes abhängig bleibt.

Durchcomponirte Lied

Diese durchcomponirte Liedform entsteht, wenn die Strophen des Gedichtes dem Inhalt nach so von einander abweichen, dass jede von ihnen gesonderte musikalische Behandlung fordert. Es wird dann zu jeder eine eigene Melodie gesetzt, oder wennauch dieselbe beibehalten, so doch nach Bedürfniss des verschiedenen Ausdruckes umgebildet, mit anderer Begleitung versehen etc. Im Uebrigen gelten auch hier die Bestimmungen des einfachen Liedes. Eine schon der Arie sich nähernde Form gewinnt das durchcomponirte Lied, wenn von drei Strophen die mittlere nach Art eines Mittelsatzes eine eigene Melodie erhält und zur dritten Strophe die Melodie der ersten wiederholt wird. Nicht selten schlägt es auch einen dramatisirenden Ton an.

Alle über das Lied gegebenen Andeutungen gelten wie dem naturalistischen Volksliede, so auch dem Kunstliede; wennauch veredelt und verfeinert (leider oft auch verkränkelt), beruht letzteres mit jenem auf denselben Grundprincipien. Das Volkslied aber ist das ursprüngtiche, überhaupt

die erste Form, in welcher ein aufkeimendes Kunstbewusstsein einen Ausdruck suchte, bevor es noch eine eigentliche Kunstmusik gab, und nachher mit dieser zugleich, aber in völliger Selbständigkeit, als deren ergänzender Gegensatz sich kundzugeben fortfuhr.

Alle alten Culturvölker waren reich an Liedern, etwa mit Ausnahme der ernsthaften Römer, die sich nicht viel aus dem Singen machten. Vom deutschen Volksliede des früheren Mittelalters kann man nur nach Wahrscheinlichkeit sprechen, die Nachrichten sind unzulänglich, Monumente fehlen. Geistlichkeit und Laien widmeten sich einzig dem kirchlichen Kunstgesange, das ältere Volkslied war in Deutschland, auch in Italien gänzlich verklungen. Forkel giebt Nachrichten vom Volksliede zu Zeiten Karl's des Grossen; es wurden Minne-, Ehren-, auch Spott- und Lieder lasciven Inhaltes gesungen. Melodien haben sich nicht erhalten. Erst mit einer neuen Volkspoesie und Gesittung konnte ein neuer Volksgesang entstehen. Die ältesten notirten Gesänge, wennauch nicht eigentlich zum Volkslied zu zählen, sind Lieder provencalischer und französischer Troubadours des 12. und 13. Jahrhunderts. Bei den Contrapunktisten des 14. bis Anfang des 16. Jahrhunderts (namentlich bei den Niederländern Dufay, Ockenheim, Josquin, Busnoys u. A.) finden sich Volksweisen als Tenor (Cantus firmus) ihrer contrapunktischen Sätze, auch in Messen. Auf diesem Wege sind uns manche derselben erhalten, wennauch wahrscheinlich den Zwecken des Contrapunktes entsprechend abgeändert. Von den Liedern deutscher Minnesänger, deren Zahl im 12. und 13. Jahrhundert sehr gross war, finden sich viele mit dazu gehörigen Weisen in Bibliotheken, sind auch veröffentlicht. Doch dürften darunter nicht viel Originalmelodien sein. In Italien sind vermuthlich die Gesänge französischer Troubadours bekannt gewesen. Diese verstummten allmälig im Laufe des 13. Jahrhunderts, ihre Dichtungen und Weisen aber mögen nicht untergegangen sein, wenngleich nichts davon zur Anschauung gelangt ist. Das toskanische Idiom wurde durch Dante († 1321) und Petrarca († 1373) geläutert, also der Musik zugänglicher gemacht, und die Cantori a liuto mögen Petrarca's Sonette oft zur Laute gesungen haben. Später blühten in Italien die Frottole (triviale, spasshafte Lieder, Gassenhauer), auch die Canzone villanesche, Vilanellen oder Villoten (Bauernlieder, wennauch nicht eigentlich Volkslieder) und die feineren, aber frivoleren Villote alla Napolitana, worin neapolitanische Singmeister jungen Damen die Anfangsgründe der Musik lehrend dargestellt wurden (vergl. Kiesewetter, »Schicksale und Beschaffenheit des weltlichen Gesanges«, 1841). Viele Volkslieder sind in die Kirche übergegangen, eine Anzahl unserer schönsten Choräle ursprünglich Volksweisen. (Ausführlich in Winterfeld, »Evangelische Kirchengesang« Bd. I.)

Nebenarten des Liedes sind die Ballade und Romanze (Legende), Erzählungen in Liedform, häufig mit Beimischung eines dramatischen Elementes, indem selbstredende Personen in die epische Schilderung eingeführt werden. Die Ballade ist fast immer durchcomponirt und eine näher eingehende, oft malende Elemente in sich aufnehmende Begleitung sehr häufig. Desgleichen nimmt die Melodie nicht selten einen rhetorischen Character an, wenn das Epische oder Dramatische, nähert sich hingegen dem einfachen Liede, wenn das Lyrische vorwaltet. — Der Liederkreis ist im Ferneren eine Verbindung mehrerer durchcomponirter Lieder, welche, in innerem Zusammenhange stehend, einen bestimmten Empfindungskreis durchlaufen, einem lyrischen Zustand verschiedenen Ausdruck geben, ohne jedoch die Grenzen einer Hauptempfindung eigentlich zu überschreiten. Es werden mannigfaltige Bilder gegeben, welche alle denselben Gegenstand wiederspiegeln. Durch

Ballade

Liederkreis

diese auseinanderlegende Verdeutlichung des Gefühlsinhaltes in zusammenhängenden, aber verschiedenen Sätzen weist der Liederkreis zur Cantate. Doch ist er durchaus lyrisch, stets für nur eine Stimme, seine Ausdrucksformen sind liedartig, während die Cantate wenigstens der Form nach epische und dramatische Elemente in sich aufnimmt. Beethoven's »An die ferne Geliebte« bleibt ein unvergängliches Muster cyclischer Liedercomposition.

Chorlied Ausserdem kann ein Lied mehrstimmig, auch für Chor gesetzt werden, ohne dass man dabei an ein Duett, Terzett etc. oder an einen Chor im eigentlichen Sinne zu denken hätte. Im Chorliede bleibt die Aussprache individuell, empfindend und liedartig melodisch, ohne zu jener grossen und umfassenden Allgemeinheit sich zu erheben, welche den wirklichen Chor hervorruft, und auch ohne jene objective Kraft zu gewinnen, welche mit einer gemeinsamen, auf denselben Gegenstand gerichteten Empfindung Vieler nothwendig verbunden sein muss. Es ist nichts Anderes, als ein an eine Stimmenmehrheit vertheiltes einfaches Lied.

Madrigal Eine ältere, häufig genannte, jetzt aber gänzlich ausser Gebrauch gekommene Form des Chorliedes ist das in kunstvollem Stil geschriebene Madrigal. Bei den frühesten dramatischen Bühnenspielen vertrat es zwar den Chor, war jedoch hauptsächlich im geselligen Leben zu Hause, und ist doch mehr ein Chorlied zu nennen, wenngleich es in manchen Beziehungen dem modernen Begriff vom Liede nicht entspricht. Es ging aus der Schule des Adrian Willaert (1530) hervor, verbreitete sich bald über ganz Italien und gewann grossen Einfluss auf die innere Entwickelung der Musik, indem darin einem Streben nach speciellerem Ausdruck der Textworte und individueller Entwickelung der Stimmen mehr Raum gegeben wurde, als in der auf durchaus einmüthiger Gesammtwirkung der ganzen Masse beruhenden Kirchenmusik. Somit ist es auch für Entfaltung des polyphonen Satzes von grosser Bedeutung. Als ein kürzerer Tonsatz im freien, dabei aber mehr oder weniger künstlichen Contrapunkt für drei bis sieben Stimmen abgefasst, entsprang das Madrigal stets nur aus freier Erfindung, ein Cantus firmus oder Tenor lag ihm niemals unter. Deshalb gestattete es grösste Mannigfaltigkeit der Form, bewegte sich in freien Nachahmungen, machte auch Gebrauch von den künstlichen Arten des Contrapunktes. Doch mussten diese stets völlig ungesucht, anscheinend kunstlos und zufällig auftreten, ohne irgendwie die Aufmerksamkeit auf die Combination zu lenken. Jeder Gedanke des Gedichtes forderte eine eigene Melodie, deshalb konnten im Allgemeinen die Fuge oder kanonische Form, wenngleich auch sie dem Madrigal nicht fremd waren, doch nur vereinzelt Anwendung finden. Weltliche Texte sagten dieser Formgattung hauptsächlich zu, geistliche kommen vor, doch nur selten. Denn es kam auf feine Ausbildung und Zuspitzung eines an sich dazu geeigneten, meist heiteren, anmuthig pointirten Gedankens an, ernsten kirchlichen Betrachtungen und Gefühlen entsprach dieses aber weniger. In seiner Periode war es hauptsächlich die übliche Kammermusik, wenn es auch, wie bemerkt, in Komödien, Maskeraden, Schäferspielen und dergl. den Chor abgab. Es ist

unglaublich viel, und von den ausgezeichnetsten Meistern, in dieser Kunstform geschaffen; sie erhielt sich bis Mitte des 17. Jahrhunderts und wich auch um diese Zeit nur allmälig dem aufkommenden Kammerduett und Terzett, so wie der schon damals dramatisch behandelten Kammercantate. Noch gegen 1700 und später wurde das Madrigal von den besten Meistern auf's Neue in Aufnahme gebracht und mit der grössten Kunst des Contrapunktes gepflegt.

Gegenwärtig ist es bei uns ganz verschwunden. Nur in London besteht noch (seit 1740) die »Madrigal-Gesellschaft«, hervorgegangen aus der berühmten, 1714 gestifteten »Akademie für alte Musik«. Wie beliebt bei den Zuhörern diese Akademie war, sieht man aus dem denkwürdigen Streit über ein Madrigal von Lotti, welches Bononcini der Gesellschaft als seine eigene Composition (1728) überreicht hatte (s. die Verhandlung darüber bei Chrysander, Händel II. 293—304). Es steht zu wünschen, dass auch unsere Gesangvereine über kurz oder lang einmal begreifen, welche Aufgabe sie sich zu stellen hätten, statt wie so häufig ihre Kräfte an Tagesneuigkeiten und bis zum Ueberdruss für Sänger und Hörer breitgetretene vierstimmige Lieder zu verschwenden.

Die Arie

ist ein Gesang in vollständig entwickelter Kunstform, in welchem ein in derselben Grundstimmung beharrendes, doch mit einer Nebenempfindung verknüpftes Gefühl seinem ganzen Umfange nach ausgedrückt wird. Begriff

Sie fordert vor allen Dingen einen Gemüthszustand, der, wennauch leidenschaftlich noch so bewegt, doch in sofern zur Abrundung und Ruhe gekommen ist, dass er wirklich in ausgebildeter, gesangreicher Melodie, und nicht mehr in stossweise hervorbrechender Recitation sich kundgiebt. Das Wesen der Arie ist volle und ganze Ergiessung eines Herzens, welches nach manchen Ereignissen und Vorempfindungen dahin gelangt ist, den hauptsächlichen Gefühlsinhalt eines ganzen Prozesses so in sich zu concentriren, dass er, vom Momentanen des Recitativs und von der allgemeinen, wennauch individualisirten, so doch immer begrenzten Stimmung des Liedes abweichend, hinreichende Stetigkeit gewonnen hat, um in breit angelegter und geschlossener Kunstform dargestellt zu werden. Demnach ist also die Arie in Bezug auf Inhalt und Geschlossenheit der Form Höhepunkt einer ganzen Scene. Die Gemüthsbewegung schreitet aus der abgesetzten, unterbrochenen Weise im Recitativ durch das bereits überwiegend lyrische, also auch melodisch mehr ausgeprägte Arioso zur Arie fort, womit nicht etwa gesagt sein soll, dass dieses in der Praxis auch stets der Fall wäre. Nur der Entwickelungsgang von der noch ungebundenen Ausdrucksweise zur vollkommenen Ausdrucksform soll hiermit angedeutet werden.

Denn es kann eine Arie ebensogut ohne alle äussere Vorbereitung auftreten, der Gefühlszustand kann im Innern sich entwickelt haben, ohne bis dahin zur Aeusserung gelangt zu sein, wie ja auch umgekehrt auf ein Recitativ keineswegs allemal eine Arie oder ein Arioso folgt. Denn abgesehen davon, dass das Recitativ auch rein schildernd und erzählend sein kann, ist auch nicht nothwendig, dass die in ihm sich

kundgebenden Empfindungen wirklich zur Concentration gelangen. Sie können unterbrochen und zerstreut werden, ausserdem aber so allgemeiner Art sein, dass nicht der individuelle Ausdruck der Arie, sondern der allgemeine des Chores als scenischer Höhepunkt gefordert wird.

Der Inhalt einer Arie ist also ein in einen Zustand übergegangenes Gefühl, und der Natur einer grossen Form entsprechend, muss dieses Gefühl seinem Gehalt nach auch ein bedeutendes sein, weder eine ebenso schnell zusammensinkende wie auflodernde Gemüthsaffection, noch eine oberflächliche, etwa durch ganz alltägliche Lebensverhältnisse hervorgerufene Stimmung. Dinge aus dem gewöhnlichen Verkehr gehören in die Genremalerei und haben mit einer Form nichts zu schaffen, der es nicht auf leichthin gegebene Andeutungen, kleine Bezüglichkeiten, pointirte Schilderung an sich unerheblicher Dinge, sondern, möge ihr Inhalt ernst oder heiter, traurig oder freudig sein, stets auf wahre und ächte Empfindungstiefe und Idealität ankommt. Im Ferneren kann aber ein Gefühl seinem ganzen Umfange nach nicht ausgedrückt werden, ohne dass die Darstellung von den Charactereigenthümlichkeiten seines Trägers eine individuelle Färbung annimmt. Die Individualität und Characteristik zeigt sich in der Arie nun in vollem Lichte und herrscht in dieser Kunstform wie in keiner anderen. Die erste geschlossene Vocalform, das Lied, giebt seinem wahren Wesen nach (wenn es nicht in die Arie hinüberspielt) die Empfindung zwar durch den Einzelnen, aber doch nur in ihrer Allgemeinheit, und vom Chor versteht letzteres sich von selbst, da er auch äusserlich als Vielheit erscheint. Die Arie geht hier um Vieles weiter. Denn indem sie einem festen Zustand entspringt, dieser aber nicht mehr eine der allgemeinen Hauptempfindungen (Liebe, Freude, Schmerz) allein, sondern durch das Wesen der Person, in der er überdiess durch besondere Veranlassung hervorgerufen worden, bestimmt individualisirt ist, muss sie Characterzeichnung sein. Denn der Character ist nichts Anderes als die Summe der Merkmale, welche die Gefühls- und Anschauungsweise, folglich auch die Handlungen der einzelnen Menschen von einander unterscheiden, wenngleich Alle jene Hauptempfindungen mit einander gemein haben. Dass nun diese, der Arie ganz besonders eignende Characteristik eine naturgemässe sein muss und, wie in aller übrigen Kunst, die auf kräftige Gesundheit begründete Gesetzmässigkeit des Gefühls nicht verletzen darf, indem sie in's Launenhafte, in Idiosyncrasie ausartet, braucht nicht weiter erinnert zu werden.

Characteristik

Schon in der Forderung eines beharrenden Gemüthszustandes ist ausgesprochen, dass der Arie bei allem Eingehen in die leisesten und feinsten Seelenbewegungen, und selbst beim Umschlagen in den Contrast doch eine stetige naturwahre Grundfärbung und Bewegung unterliegen muss, von welcher die einzelnen Erscheinungen des ganzen Zustandes sich abheben, aber nicht ablösen, sondern im Gegentheil zusammengehalten und zu eben jener Gesammterscheinung verbunden werden, als welche eine wirkliche Characterzeichnung uns entgegentritt. Ebensowenig wie launenhafte Erregungen sagen im Unbestimmten hinschwimmende Gefühle der Arie zu, denn diese fordert Deutlichkeit des Seelenzustandes. Ueberdiess sind jene nicht als beharrender Zustand zu denken, sondern nur als werdender. Und wo der

Gesang die Anschaulichkeit einer breiten, entwickelten Form annimmt, kann auch nur ein zur Klarheit über sich selbst gelangter Zustand möglich sein. Doch sind hier nicht jene Doppelgefühle gemeint, in denen entgegengesetzte Elemente — Freude und Schmerz, Furcht und Hoffnung, Liebe und Hass — so schnell und stetig wechseln, dass sie doch als ein einheitliches, nur aus Contrasten gemischtes Ganzes auftreten. Diese können ebenso bestimmt als hinlänglich dauernd sein, um entweder in ihrer Mischung, oder in ihre Contraste auseinandergelegt, einer breit ausgeführten Form zum Inhalt zu dienen. Gerade diese vereinbaren Gefühlsgegensätze sind es, welche die Zweitheiligkeit der Arienform hervorgerufen haben.

Entfaltung voller und breiter Melodie ist der Arie wesentlich eigen, diese aber vom Tonfall der Rede und vom Haften am Wortbegriff völlig losgebunden. Der Sinn allein bestimmt die melodische Bewegung. Denn vom Tonfall der Sprache wird Niemand seine Melodien abstrahiren, wenn er deren zu erfinden überhaupt befähigt ist; Wort, Rede und Declamation sind höchst nüchtern und unvollkommen, wenn es darauf ankommt, die feinsten Schattirungen des Seelenlebens wiederzugeben. Ist aber das Gemüth bis zu jenem Punkt der Ueberfülle gehoben, wo ihm unmittelbarer Erguss in Tönen zur unwillkürlichen Nothwendigkeit wird — und den Eindruck eines solchen unwillkürlichen Ueberströmens soll eine jede, auch noch so fein und kunstvoll gebaute Arie machen —, so hat es mit sich selbst genug zu thun, trifft den natürlichen Ausdruck ohne über das Wort zu reflectiren, oder beim unkünstlerisch naturalistischen Tongang der Sprache anzufragen. Tongang und Rhythmik sind allein vom Bewegungsrhythmus der Empfindung abhängig, also durchaus musikalisch selbständig. Mit ihm hebt und senkt sich der Tonausdruck. Drängen die Vorstellungen den, der im Affect sich befindet, vorwärts, so wird die Melodie nicht verweilen; bedarf das Gefühl einer speciellen Auseinandersetzung, so wird die Musik diesem Verlangen nachkommen, und andererseits sich kurz fassen, wenn der Gedanke danach beschaffen, nichts auszumalen und zu schildern ist. Die Worte der Arie fassen den ganzen Affect in einen kurzen Inbegriff zusammen, geben aber der Musik Veranlassung zu dessen völliger austragender Darlegung; und diese ist allein gebunden an die der Tonkunst natureigenen Gesetze. Es kann hier nun nicht mehr die Rede davon sein, dass jede Silbe, wie im Recitativ, mit nur e i n e m Ton, nicht mit mehreren Tönen besetzt sein dürfe. Indem wir der Musik die Macht und den Zweck zugestehen, im Gefühlsausdruck über die praktische Rede weit hinauszugreifen, kann in der freien Melodie die Anzahl der Töne nicht mehr durch die Silben bestimmt werden. Ist dieses auch der Recitation natürlich, so eignen dem entwickelten Gesange doch ebenso naturgemäss mannigfache Tonbiegungen, Bindungen, melodische Durchgänge, welche besser auf einen Vokal zusammengezogen, wie durch Aussprache verschiedener Silben getheilt und gebrochen werden. Hieran knüpft sich im Weiteren die Frage in Betreff der Geltung melismatischer Verzierungen und der Coloratur.

Unter C o l o r a t u r versteht man bekanntlich Färbung und Umkleidung eines Gesanges mit Figuren, Passagen, melismatischen Ausschmückungen, Coloratur

Progressionen, Durchgängen etc., welche durch Auseinanderlegung längerer Noten in kleinere melodische und akkordliche Dehnungen und Umschreibungen entstehen, und stets auf einer Textsilbe abgesungen (hievon auch Silbendehnungen genannt) werden. Ihren allerersten Ursprung verdankt die Coloratur einer gewissen Ueberschwänglichkeit des Gefühls, welche, indem Wort und einfacher Ton nicht genügen, in frei melodischen Gängen sich ergiesst. Und in diesem Sinne ist colorirter Gesang so alt wie Gesang und Melodie überhaupt (man gedenke nur der Neumen in Gesängen der alten Kirche), und als erste Grundlage aller freien Melodieentfaltung anzusehen. Später bemächtigte sich ihrer die Gesangvirtuosität, sie diente dem Sänger, besonders Fertigkeit der Technik, in zweiter Reihe auch Geschmack und musikalische Bildung zu zeigen.

Bravour-arie

In der alten Bravourarie kam es allmälig dahin, dass der Componist dem Sänger mehr nur ein Gerippe gab, welches dieser dann völlig frei nach Vermögen und Wohlgefallen mit allerhand Passagen und Virtuosenkünsten umkleidete und aufputzte. Die Cadenz blieb ihm ganz überlassen. Hiedurch gewann er völlig die Oberhand, nicht nur über den Componisten, sondern auch über die Kunstform, deren Richtung er mehr durch die Technik, wie der Tonsetzer durch sein Schaffen bedingte. Da aber Virtuoseneitelkeit zu allen Zeiten über den guten Geschmack den Sieg davongetragen hat, ergab sich häufig genug, dem Inhalt und allem kunstmässigen Ausdruck zum Hohn, jene Verunstaltung des reinen Gesanges durch alle Arten von Rouladen und Instrumentalpassagen, welche auch heutigen Tages noch fort und fort wie die Erbsünde in der italienischen und französischen Musik herumspukt.

Um Mitte des vorigen Jahrhunderts hatte die Technik der Herrschaft über die Arie völlig sich bemächtigt. Ueberladung mit Schnörkeleien überwucherte den rein kunstmässigen Gesang vollständig, Anmassung und Eitelkeit des Sängers schafften alle dramatische Auffassung und wahre Beseelung beiseite. Ihm wurde die Arie, was dem heutigen Klaviervirtuosen sein Bravourstück. Allerdings stand der Sänger noch höher, da er immerhin mehr eigene musikalische Bildung und Erfindung zeigen konnte, wennauch die Manier Vieles ersetzte. Denn es blieb doch ein wesentliches Erforderniss, die Wiederholungen derselben Melodie mit verschiedenen Vortragsmanieren auszustatten. Durch Einführung der Repetition (um 1660) wurde diese Aufgabe noch schwieriger; denn der Sänger durfte dieselben Auszierungen nicht zum zweiten Male bringen, musste neue erfinden, auch auf ein etwaiges Dacapo noch mit neuen eingerichtet sein, um damit seinen gehorsamen Diener zu machen. Dem Componisten wurde es besonders angerechnet, wenn sein Product geeignet war, im Sänger die eigene Erfindungskraft anzuregen (s. Jahn, »Mozart« I.). So wurde die Arie, statt ein gefühlvoller und als solcher zum Herzen dringender Gesang zu sein, im Dienste des Virtuosenthums die Heimath alles Uebermuthes der auf sich selbst gestellten Technik und äusserlicher, nichtssagender Künstelei.

Wenngleich nun eine derartige Coloraturarie aus allen Gründen des guten Geschmackes längst verurtheilt und aus aller höheren Musik verschwunden ist, so darum doch nicht die Coloratur an sich, als musikalisch künstlerische Ausschmückung des Gesanges. Denn sie kann erheblich dazu beitragen, den Reichthum, die Schönheit und Biegsamkeit des melodischen Ganges zu fördern, vorausgesetzt, dass sie sinngemäss angebracht ist und ohne Prätension eben nur aus der Ueberfülle der Empfindung und Anschauung auch als eine Fülle melodisch reich bewegten Tonlebens hervorquillt. In solcher Weise kann sie nicht nur zur Vermehrung der Grazie und Anmuth

eines heiteren Ausdruckes beitragen, sondern auch zur Verstärkung eines ernsten, tragischen oder durchaus leidenschaftlichen Pathos. Gegen eine Verwendung der Coloratur, wie bei Händel gewöhnlich, kann auch der gebildetste Kunstsinn nichts einwenden, sondern muss ihr grosse Ausdrucksfähigkeit zugestehen, abgesehen von der rein gesanglichen Schönheit und dem musikalischen Werth an sich. Eine Coloratur in solchem Sinne wird stets ihre Berechtigung behaupten.

Die Form der Arie ist leicht und schwer zu kennzeichnen. Die Benennung selbst gilt in der Poesie wie in der Musik; dort bedeutet sie gemeinhin eine in zwei Abtheilungen zerfallende., aus einigen lyrischen Versen bestehende Strophe. Im 16. und 17. Jahrhundert wurde das Wort auf jedes Lied, namentlich das heitere, angewendet, diente in Deutschland sowohl für einstimmige wie mehrstimmige Gssänge; von mehrstimmigen Arien wurden entweder alle Stimmen oder nur eine gesungen, und die übrigen auf Instrumenten gespielt, ganz einfache Lieder setzte man auch nur mit einem Generalbass. Die eigentliche Kunstform der Arie entstand erst, als man in den Dichtungen wahrnahm, dass nicht alle Verse oder beide Strophenabschnitte ein und derselben Melodie entsprachen, so dass diese wie beim Liede hätte wiederholt werden können, sondern verschiedene musikalische Behandlung forderten. Von da an wurde die Arie ausschliessliche Form für den kunstmässigen Einzelgesang, bildete sich im Singspiel und in der Oper, und übertrug sich auf die Kirchencantate und das Oratorium. Anfänglich war die zweitheilige Form eine so deutlich abgeschlossene, dass sie auch von der Instrumentalmusik aufgenommen wurde. Form

In Klaviersuiten und Partien des vorigen Jahrhunderts tritt sie nicht selten als ein langsamer, durchweg gesangreich vorzutragender melodischer Satz in zweitheiliger Liedform auf, oft ganz einfach, oft aber auch mit Verzierungen und Spielmanieren mannigfach geschmückt. Gewöhnlich schliessen sich ihr alsdann ausführliche und zahlreiche Variationen an. Mattheson sagt (Kern melodischer Wissenschaft): »Sie hat sowohl auf dem Klavier als auf allerhand anderen Instrumenten Platz, und ist gemeinlich eine kurze, schlechte, in zwei Theile unterschiedene singbare Melodie, die nur meistens darum so einfältig erscheint, dass man sie auf unzählige Art verbrämen und verändern kann, um dadurch, wiewohl mit Beibehaltung der Grundlage, seine Faustfertigkeit sehen zu lassen«. Dass es hiebei zuweilen doch auch auf etwas mehr wie blosse Faustfertigkeit und Verbrämung ankam, kann man an Bach's und Händel's Behandlung der Arie mit Variationen sehen.

Dem getheilten Text entsprechend, besteht die Form im Wesentlichen auch heute noch aus zwei Theilen, welche eine Hauptstimmung mit einer entweder verwandten, in den meisten Fällen jedoch contrastirenden Nebenstimmung enthalten. Die Tonart des zweiten Theiles ist meist eine leiterverwandte, kann aber auch eine fremde sein; Tempo und Takt ändern sich in neuer Zeit selten, früher wichen sie häufig ab. Gewöhnlich begann die ältere Arie mit einem Allegro in gerader Taktart, welches dann von einem langsameren Satz in ungeradem Takt abgelöst wurde. Der erste Theil wurde meist breit angelegt, schon weil er die Hauptstimmung enthielt, dann auch, weil der Kunst des Sängers Gelegenheit gegeben werden sollte, in ganzem zweitheil'g

Umfange sich zu zeigen. Nachdem die Stimme die erste Periode (dieses ersten Theiles) vorgetragen hat, werden deren melodische Sätze meist wiederholt und zergliedert. Dann pflegt der Sänger etwas zu ruhen, während die Instrumente ein kurzes Zwischenspiel ausführen, worauf er zum Hauptgedanken zurückkehrt, diesen auf's Neue durchführt, aber hauptsächlich nur das Wesentliche der Grundstimmung festhält. Hiemit schliesst der erste Theil. Nicht selten war aber auch an reelle thematische Durchbildung nicht zu denken, es wurden nur eine oder mehrere Hauptmelodien auf verschiedenen Tonlagen schlechthin wiederholt und mit Passagen und Coloraturen verbrämt. Der zweite Theil pflegt kürzer zu sein; der Sänger hat etwas Ruhe, dafür tritt der Componist mit gewählterer Harmonisirung und ausgearbeiteter Begleitung mehr in seine Rechte. Die Instrumente unterbrechen, den Ausdruck bekräftigend, die Singstimme häufiger. Nach Schluss dieses zweiten Theiles
Repetition nehmen sie gemeinhin ein Ritornel auf, und alsdann folgt die Repetition des ersten Theiles.

Als Kunstwerk von so bedeutendem Inhalt muss die Arie eine feste plastische Gestalt haben, um so fester, da ihr individueller Inhalt einer bestimmten, leicht überschaulichen Form als Gegengewicht bedarf. Als solche hat im Laufe der Entwickelung die Arie mit Vorder- und Mittelsatz nebst genauer Wiederholung des ersteren sich gebildet, eine Form, welche Chrysander (Händel, Bd. I.) die Rundstrophe benannt hat. Im eigentlichen Arienzeitalter hatte sie ihre volle, allgemeine Geltung, über deren Berechtigung aber später gestritten ist. Mit der Production des Tages Schritt haltend und von dieser abhängig, entschied man sich nach und nach für eine Form, welche die Repetition des ersten Theiles nicht als genaue Wiederholung giebt, sondern frei behandelt; wenigstens muss sie schon in Ansehung der Modulation vom ersten Auftreten derselben Tongedanken verschieden sein, weil diese in der Repetition durchaus der Haupttonart (und deren leitereigenen Tönen) angehört, während sie im ersten Theil in eine Nebentonart sich wendet. Ausserdem ist die Form der Repetition, als der schliesslichen Recapitulation des Grundgefühles, gedrängter. Es wäre der individuellen Natur der Arie widersprechend, ein und denselben Gesangsatz, nachdem eine andere wennauch verwandte Stimmung dazwischen getreten ist und ihren Einfluss auf jene Hauptstimmung geübt hat, genau zu wiederholen. Formale Geschlossenheit bleibt ihr darum immer. Von jenen vorhin erwähnten Ausschmückungen der Repetition durch neue Gesangmanieren (wie in der älteren Coloraturarie) abgesehen, darf auch an sich, dem rein musikalischen Gehalt nach, ein Satz in höherer Kunstform zum zweiten Male nicht in durchaus gleicher Weise wiederkehren. Diess ist indess, allgemein angewandt, schon eine Mischform; als Form am rechten Orte kommt sie auch unter besonderen Umständen schon in der classischen Zeit vor. Die Form der reinen Rundstrophe bleibt dabei doch immer die eigentliche Grundform der grossen Arie. Es kommt bei ihrer Gestaltung lediglich darauf an, dass der Mittelsatz in einem solchen gegensätzlichen und doch untergeordneten Verhältniss zum ersten Theil stehe, dass er diesen mit Nothwendigkeit wieder hervorruft: dann erzeugt auch die Wiederholung eine stärkere Wirkung als beim ersten Auftreten. Alle Forderungen des ästhetischen Gefühls sind damit erfüllt. In manchen Fällen, wenn etwa das Nebengefühl des zweiten Theiles der Arie überwiegend wird und das Hauptgefühl verdrängt, kann auch die Repetition unterbleiben. Ueberhaupt ist diese unter gewissen Umständen am Platz, unter anderen nicht, und hierüber nichts Näheres zu bestimmen, wie es an sich unmöglich ist, ein allgemeingültiges Schema für diese, durchaus der individuellen Empfindung sich anschmiegende und überdiess durch die Situation mannigfach bedingte Kunstform

aufzustellen. Es kommt hiebei, wie auch beim Ausdruck überhaupt, wesentlich auf Inhalt und Stellung der Arie an, ob sie eine rein lyrische oder dramatische ist, mehr dem Liede oder mehr dem recitirenden Stil sich anschliesst. Jenachdem kann ihre Form strenger periodisirt und gegliedert, oder frei melodisch sich ausbreitend, liedartig gebildet sein, oder an's ungebunden Declamatorische streifen, die Wiederholung angewendet werden oder nicht. Gattungen

Eins der beiden Elemente, entweder das lyrisch melodische, oder das dramatisch recitirende, wird stets in der Arie vorwalten. Jedes hat seine Berechtigung, aber auch seine Grenzen. Mit dem rein melodischen kann leicht Zerflossenheit, Weichlichkeit und Mangel an charactervollem Ausdruck, und weiter noch ein Uebergewicht des bloss Formalen, sowie des rein Gesanglichen, der Verzierungen, Ausschmückungen und dergl. sich einstellen. Ein Vorherrschen des declamatorischen Ausdruckes hingegen kann die Melodie beeinträchtigen und durch vorwaltende Characteristik in den Hintergrund drängen. Hand sagt (in seiner Vortreffliches enthaltenden »Aesthetik der Tonkunst«, Leipzig 1837), dass die Kirchenarie, »um ihre Bestimmung zu erfüllen und in erhöhtem Grade zu wirken, einen declamatorischen Character annimmt, weil hier das Wort eindringen soll, und in jemehr Ausdruck und Bestimmtheit versetzt, desto ergreifendere Kraft gewinnt«. Diess ist in sofern richtig, als das Declamatorische dem Begrifflichen, worauf es in der Kirchenmusik sehr häufig ankommt, sich nähert. Die reine Lyrik ist aber von der kirchlichen Musik ebensowenig ausgeschlossen wie von der weltlichen (wennauch in engere Grenzen bestimmt), mithin auch nicht die rein dem Gemüth entspringende Melodie, als Ausdruck des durch die betrachtenden Worte erweckten Gefühls. Allerdings weist die Kirchenarie, wie Hand weiter fortfährt, »rein um ihrer selbst willen dastehende Auszierungen und Gesangkünsteleien zurück. Denn wo eine einfache und erhebende Schönheit wirken soll, stört jeder äusserliche Schmuck, am meisten, wo es um einen tief ernsten Inhalt sich handelt«. Doch ist diess immer kein ausschliessliches Kennzeichen der Kirchenarie allein. Oratorium, Cantate und Oper haben gleichfalls ihren Theil an diesem Ernste des Inhaltes, und die Aeusserlichkeit gilt hier so wenig wie dort. Die Grenze möchte vielleicht darin zu finden sein, dass in der Kirchenarie wie in der Kirchenmusik überhaupt, die Individualität, folglich auch die Form des Ausdruckes, stets mit der Gemeinde und den kirchlichen Satzungen im engsten Zusammenhange bleiben, also in gewissen Schranken sich bewegen müssen, wie sie dem weltlichen Gesang, ausser durch Schönheit und Naturwahrheit überhaupt, nicht gezogen sind. In der grossen Arie ist dramatische Characteristik wesentliches Hauptmoment, die Kirchenarie, in welcher der Einzelne (die »fromme Seele« der Bach'schen Zeit) die frommen Empfindungen der Gemeinde ausspricht, ist lyrischen Inhalts, und wenngleich sie zum musikalisch dramatischen Ausdruck in einzelnen Momenten sich erheben kann, so ist sie doch nicht dramatischer Natur, sondern steht mehr auf Seiten des Liedes.

melodisch

declamatorisch

Kirchenarie

Nach dem einer Arie gemeinhin voraufgehenden Recitativ wird ihr Eintritt gewöhnlich durch ein kurzes Instrumentalvorspiel — das Ritornel —, Ritornel

in welchem ihr melodischer Grundgedanke vorausklingt während die Stimmung der dramatischen Person sich sammelt, eingeleitet. Ungeachtet das Ritornel zu grösserer Breite und Stetigkeit der Form beiträgt und auch die grosse Arie überwiegend häufig vorbereitet, ist es doch nicht durchaus nothwendig, unter Umständen kann es sogar störend unterbrechen und der unmittelbar auf das Recitativ folgende oder gar nicht vorbereitete Eintritt der Stimme erwünschter sein; namentlich wenn dieselbe Person, der das Recitativ angehört, auch die Arie vorzutragen hat, und diese etwa von leidenschaftlichem Inhalt ist. Einen praktischen Zweck kann es jedoch auch unter solchen Umständen möglicherweise erfüllen, indem es dem Sänger etwa einige Ruhe gönnt, um frische Kräfte für den bevorstehenden Hauptmoment zu sammeln. Von der Scene und dem Wesen der Arie selbst ist auch das Ritornel abhängig; doch führt es uns auf die Nothwendigkeit der zur Arie sich gesellenden begleitenden Instrumentalmusik überhaupt.

Orchesterbegleitung

Die Arie fordert Begleitung, und zwar nicht das eintönige, verhallende Klavier — wenngleich dieses wohl als Verstärkungs- und Aushülfsmittel dienen kann —, sondern das vielfarbige Orchester, oder wenigstens Instrumente, welche selbst des Gefühlsausdruckes durch Gesang fähig, und in verschiedener Combination einer höheren Klangcharacteristik zugänglich sind. Die schildernde Kraft der Instrumentalmusik wird bei der Arie mehr wie bei jeder anderen Gesangform als wesentliche Beihülfe nöthig, indem Singstimme und Melodie allein nicht hinreichen, den ganzen Reichthum eines bis zum Ueberströmen gehobenen Gefühls vollständig darzulegen. Es muss nicht allein Harmonie, sondern diese auch in ihrer Stimmenmehrheit hinzutreten, der nun manches zur Characterisirung Nöthige, über das Gebiet der Melodie und Singstimme jedoch Hinausgreifende übergeben wird. Jedermann sind die ungemein feine Zeichnung und mannigfache Farbenschattirung bekannt, in welchen das Orchester in Mozart's Opern- und Concertarien sich ergeht, und es bedarf einer weiteren Auseinandersetzung ebensowenig, wie nach der anderen Seite hin nothwendig erscheint, der Ueberladung mit Instrumenten als einer kunstwidrigen Ausschreitung eingehender zu gedenken. Die neueste Zeit lässt sich eine solche so über alles vernünftige Maass hinaus zu Schulden kommen, dass die Missverhältnisse zwischen Stimme und Begleitung in manchen modernen Opern auch dem anspruchslosesten Kunstfreund nicht entgehen können. Bei aller kunstvollen und reichen Combination der Instrumentalbegleitung muss der Singstimme dennoch vor Allem eine gesicherte Stellung bleiben. Das ist ein so einfacher und in der Natur begründeter Satz, dass man fast zögern möchte, ihn nochmals auszusprechen, und kaum begreift, wie auch bedeutende Tonsetzer so oft dawider handeln konnten. Die Ueberladung mit Instrumentenmassen an sich ist schon genugsam als Aeusserlichkeit bezeichnet, welche die Characteristik nicht etwa fördert, sondern herabdrückt und in's Materielle hineinzieht, abgesehen davon, dass eine schöne Gesammtwirkung nicht möglich sein kann, wenn die Stimme gezwungen ist, durch ein Chaos von Blech- und anderen Instrumenten mühsam sich Bahn

zu brechen, statt von einer in sich bedeutungsvollen Begleitung gehoben und getragen zu werden.

Die früheste Art einen Einzelgesang auf der Laute, Zither oder auf dem Klavichord zu begleiten, mag auf ein Unisono mit der Stimme sich beschränkt haben, oder auf freie Erfindung eines Contrapunktes oder Basses, etwa mit einzelnen wohlklingenden Akkorden untermischt, welche die Redeeinschnitte durch Harmoniewendungen und Cadenzen etwas markirten. Von mehrstimmig gesetzten Gesängen wurde auch wohl eine Stimme gesungen, die übrigen auf einem der Polyphonie zugänglichen Instrument gespielt. Die entstehende Oper wirkte erheblich auf Ausbildung der Instrumentalmusik überhaupt und der begleitenden insbesondere. Das musikalische Drama setzte die von der rein kirchlichen Zwecken dienenden Musik ausgeschlossenen Leidenschaften in Bewegung, stellte sich die Schilderung von Characteren zur Aufgabe, bedurfte zur Vergegenwärtigung der Situation lokaler Färbungen, wozu Mithülfe der Instrumente ganz unentbehrlich wurde. Die um 1600 erfundene, als Vorläufer unseres heutigen Recitativs bezeichnete Monodie, wenngleich für längere Zeit noch unbeholfen genug, stellte doch an die Instrumentalmusik die ausgedehntere Forderung, die Stimme in characteristischerer Weise zu tragen, als vor ihrer Befreiung aus der unbedingten Stimmenmehrheit des Motetten- und Madrigalstiles möglich gewesen war. Gegen Ende des 17. Jahrhunderts, und namentlich später durch Händel und Bach, gewann die Instrumentalmusik hinlängliche Darstellungsfähigkeit, um zur Hebung des Einzelgesanges sehr wesentlich beizutragen. Bach's Arien haben in sehr vielen Fällen ein durchaus obligat gehaltenes, mit der Singstimme duettirendes Soloinstrument, Geige, Flöte, Oboe, Oboe da caccia (englisch Horn), Cello, Cello piccolo, Viola d'amore, auch Fagott etc., welches das ganze Stück hindurch beibehalten, nicht gewechselt, oder doch nur durch das Streichquartett oder die Orgel zeitweilig abgelöst wird. Orgel oder Klavier dienten dabei zur Ausfüllung und Markirung betreffender Stellen. Die Instrumente sind dem Stimmungsinhalt des Tonsatzes entsprechend gewählt, und behaupten diesen durch ihre einheitliche Klangfarbe zwar nur im Allgemeinen; aber in dem selbständigen Tongang, mit welchem die begleitenden Stimmen den Gesang in ausdrucksvollster Weise umgeben, liegt oft eine so reiche Gefühlsschilderung, und durch die einfachsten Combinationen sind ebenso häufig so bedeutende Klangwirkungen erreicht, dass Händel und Bach mit ihren bescheidenen Mitteln in unzähligen Fällen weit mehr bewirken, wie die gegenwärtige Instrumentation mit all ihrem Pomp.

Es giebt kaum ein verdienst- und fruchtloseres Unternehmen als Ueberarbeitung und Ausstaffirung älterer Vocalwerke (namentlich der beiden eben genannten Meister) mit neuer Instrumentalbegleitung. Aber selbst bedeutende Tonkünstler haben diess verkannt und schreiende Missgriffe hierin begangen. Händel beschämt in der That mit seinem einfachen Streichquartett und wenigen Blasinstrumenten in sehr vielen Fällen jene Verbesserer, welche, um das angeblich Veraltete, ihrer Zeit — d. h. häufig genug einem abgeblassten Concertpublicum — »geniessbarer« zu machen, mit ihren von aussen herzugebrachten modernen Instrumentalaffecten eben nichts weiter als Störung der Einheitlichkeit herbeiführen. Alles was für uns bei Bearbeitung Händel'scher und Bach'scher Arien, Chöre etc. zu thun ist, besteht im Hinzufügen geschickt und mit völligem Eingehen in den Geist der Werke durchgeführter Orgel- und Klavierstimmen. Freilich herrscht ein tiefes Dunkel darüber, wie solche in Sinne der alten Meister auszuführen sind; was wir hierüber wissen beschränkt sich auf sehr wenige Andeutungen (einiges hat Chrysander mitgetheilt, Ausführlicheres steht noch von ihm zu hoffen). Im Uebrigen soll man ungeändert lassen, was die Meister gegeben haben. Denn sie haben ein Ganzes gegeben, in dem Eins zum Andern mit Nothwendigkeit gehört. Sehr wahrscheinlich, dass sie auch unserer heutigen Instrumentation sich bedient haben würden ebensogut wie Beethoven und Mozart, wenn sie in unserer Zeit gelebt hätten. Aber dann hätten sie überhaupt

auch anders geschrieben. Ebensowenig uns zusteht, etwa Beethoven's Symphonien auf das Händel'sche Orchester zu reduciren, sind wir zum umgekehrten Verfahren berechtigt. Und die Modernisirung älterer Werke ist nichts weniger wie ein Mittel, ihr Verständniss unserer Zeit zugänglich zu machen. Hiefür giebt es nur Eins: das Studium. Wer sich die Mühe nehmen will, dem wird auch die Einsicht nicht fern bleiben, dass jede Schöpfung eines ächten Meisters in ihrer Art das ist, was sie sein soll, ein einheitliches Ganzes.

Bedeutung

Der ästhetische Werth der Arie, namentlich für die Oper, ist in neuester Zeit energisch angefochten. Richard Wagner verwirft bekanntlich diese wie überhaupt jede geschlossene musikalische Form an sich und besonders im Musikdrama. Bis jetzt ist aber noch nicht gelungen, noch dürfen wir erwarten dass es je gelingen wird, etwas Vollkommeneres dafür hinzustellen. Denn der declamatorisch recitirende Gesang, halb Arioso halb Recitativ, bietet nicht im Entfernten einen Ersatz dafür. Der kunstmässige Einzelgesang ging von der Recitation aus, und ihr Werth kann nicht bestritten werden; nichtsdestoweniger war das höhere Ziel, dem jener nachstreben musste, Entwickelung selbständiger Formen, welche mit dem ihrem Wesen und Bedürfniss entsprechenden Ausdruck zugleich die Anschaulichkeit eines in sich Beschlossenen gewähren sollten. Dass die Form einseitig gepflegt und von der Unproductivität zum Schema herabgesetzt werden kann, wie genug geschehen, beweist nichts gegen ihre Berechtigung oder vielmehr Nothwendigkeit, wenn die Musik wirklich als selbständige Kunst gelten soll. Die Ausartungen, denen die Arie verfiel, zeugen noch keineswegs gegen ihre Bedeutsamkeit an sich. Die alleinige Anwendung declamatorischen Gesanges in der Oper ist kein Schritt vorwärts, sondern ein Zurückfallen in einen Zustand der Unvollkommenheit, aus welchem die Kunst schon lange sich zu befreien gewusst hat, wie wir erinnern müssen, wenn wir ihre ganze Entwickelung von 1600 bis zu Beethoven's Tode nicht völlig verkennen wollen. Diesen ganzen Zeitraum hindurch (auch vordem schon) hat sie nach der Bildung reicher und zur Aufnahme des verschiedenartigsten Inhaltes befähigter, und dabei bestimmt und deutlich ausgeprägter Formen gestrebt. Jener Grund für Ausschliessung der Arie, dass die Handlung im Fortschritt gehemmt werde durch Entwickelung einer breit angelegten musikalischen Form, ist eine reine Aeusserlichkeit, welche auch nicht einmal durch das gewöhnliche Leben, auf dessen bloss naturalistische Nachahmung es diesen Fortschrittsmännern doch im Wesentlichen ankommt, gerechtfertigt wird. Denn auch im gewöhnlichen Leben treten Momente ein, in welchen die äussere Handlung keineswegs vorwärts geht, die aber dennoch höchst bedeutungsvoll sind für den ganzen Gang des Ereignisses durch Entwickelung und Bestimmung innerer Zustände, welche wiederum auf den ferneren Fortgang der Handlung bedingend einwirken, also im engsten Zusammenhang mit ihr stehen. Auch im Drama findet diess Statt; weit häufiger aber noch, und mit noch weit mehr Berechtigung in der Oper. Denn diese Kunstgattung ist in ihrer Absicht auf musikalische Darstellung, welche jederzeit im Vordergrunde bleiben muss, vorzugsweise auf Entwickelung und Aussprache innerer Seelenzustände hinge-

wiesen. Dass dieses geschehe, ohne einen störenden Conflict mit der sichtbaren Darstellung hervorzurufen, ist Sache des Dichters. Durch Recitativ und Arioso allein, oder durch Mischung beider, wird aber niemals eine kunstmässige Schilderung fertiger und andauernd beharrender Seelenzustände zuwege gebracht. Es wird höchstens ein Schein von Naturwahrheit gewonnen, und zwar auch nur ein trügerischer, indem das gewöhnliche praktische Leben kein Vorbild für die Kunst ist und diese, über jenes hinausgreifend, ihre eigenen Mittel wählt. Wollte man diess ausser Acht lassen, so liegt auch der triviale Einwurf nicht fern, eine singend dargestellte Handlung sei überhaupt Unsinn, da im wirklichen Leben allerdings keinem Menschen einfallen wird, seine Empfindungen und Gedanken in Recitativen und Arien auszudrücken. Hat aber der Gesang in der Oper überhaupt Geltung, so auch die kunstgemässe Form. Wie übrigens in der Wirklichkeit keine innere oder äussere Handlung der Höhepunkte entbehrt, so noch weniger im Drama und in der Oper. Die Arie ist in letzterer aber Höhepunkt der Scene, nicht allein in dramatischer sondern auch in musikalischer Hinsicht, und der musikalisch dramatischen Darstellung wird durch Fortschaffung derselben die Spitze abgebrochen, abgesehen davon, dass die Monotonie einer in gleicher Weise fortgehenden recitirenden oder ariosen Musik ohne Anfang und Ende, grössere Gliederung, Gruppirung und ohne Schwerpunkte ausgebildeter Formen unerträglich wird. Wagner's »Lohengrin« beweist es.

»Wie sehr«, sagt Vischer, »in Wesen und Form der Arie, als der ganzen freien Darlegung des Empfindungsergusses, namentlich dieses liegt, dem Verlaufe, den Wechseln, den Neigungen des Gefühls ungehemmt nachzugehen, und durch diese lebendige Veranschaulichung der Pulsschläge des Herzens, durch voll und energisch sich entfaltenden Bewegungsrhythmus gerade wahrhaft dramatisch zu wirken (keineswegs aber, wie man meint, den dramatischen Ausdruck zu stören), bedarf nur kurzer Erwähnung«. Das rein musikalische Drama, das Oratorium, dem man eine hohe Kunstgeltung doch wohl nicht gut absprechen kann, würde durch Beseitigung der Arie, wenngleich nicht diese, sondern der Chor als dessen bedeutungsvollste Einzelform anzusehen ist, doch fast gänzlich aufgelöst, wenigstens auf den Standpunkt der alten Passionsmusiken zu Zeiten vor Bach und Händel zurückgedrängt.

Unterarten der Arie sind die Ariette, eine kleine Arie, welche zwar die Eigenthümlichkeiten ihrer Abstammung besitzt, nur nicht in so ausgedehntem Umfange, also weder nach Seiten der Bedeutung des Empfindungsgehaltes, noch der Formentwickelung. Und die Cavatine (Cavata) steht zwischen dem Arioso und der Arie, neigt dem Inhalt nach mehr zur Betrachtung und Beschaulichkeit als zur leidenschaftlichen Empfindung. Bei kleinerer Form pflegt der Text ausführlicher zu sein wie in der Arie, Textwiederholungen kommen daher nicht vor. Die Cavatine hat nur einen Theil, keine Repetition.

Ariette

Cavata

Eben wie für eine Solostimme, kann nun eine Arie oder ein arienartiger Gesang für mehrere Solostimmen gesetzt sein. Im Wesentlichen dasselbe wie die Arie sind das Duett, Terzett, Quartett u. s. w. Die Mehrheit an Solostimmen wirkt aber bedingend auf die musikalische Gestaltung. Es

möge hier genügen, eine Art mehrstimmiger Solosätze, und zwar die grundlegliche,

das Duett,

einer etwas näheren Betrachtung zu unterwerfen.

Wesen

In Betreff der äusseren Structur, Anlage des Ritornels, Modulation, Haupttheile und Perioden schliesst es sich im Allgemeinen an die Arie. Sein Wesen aber beruht auf Verbindung zweier Stimmen, von denen jede gleich der anderen Hauptstimme, keine Nebenstimme ist. Hieraus ergeben sich denn manche Unterschiede.

Folgen wir einen Augenblick den Begriffserklärungen, welche Mattheson (an verschiedenen Orten) hievon giebt: »Das Duett ist zwar auch eine Arie; aber ganz anderen Schlages als die Solos: denn es führt nebst einer angenehmen Melodie auf ein fugirtes und concertirendes und sonderbar harmoniöses Wesen. Dazu nun gehöret Kunst und Arbeit. Das Duetto oder die Arie mit zwo Singstimmen wird entweder auf welsche oder auf französische Art eingerichtet. Wir wollen von jeder Art einen kleinen Begriff geben. Die französischen Airs à deux lieben den gleichen oder geraden Contrapunkt vorzüglich; das ist zu sagen, wo die eine Stimme eben die Worte zu gleicher Zeit singet, als die andere, und wobei entweder gar nichts, oder nur hie und da etwas Ungerades oder Concertirendes, das hinter einander herschleicht, anzutreffen ist. Es lassen sich dergleichen Duo absonderlich in Kirchen wohl hören: sie sind vornehmlich andächtig und begreiflich. Der welschen Art gehet nun zwar bei ihren Duetten viel an den erwähnten guten Eigenschaften der Andacht und Deutlichkeit durch das fugirte, gekünstelte und ineinandergeflochtene Wesen ab; sie erfordern aber einen ganzen Mann, und sind sowol in der Kammer als Kirche, vormals auch auf dem Schauplatz den musikalisch gelehrten Ohren eine grosse Lust, wenn sich fertige, sattelfeste Sänger dazu finden lassen: woran es uns anitzo weniger, als an solcher Arbeit selbst mangelt. Diese welschen Duetten erfordern weit mehr Künste und Nachsinnen als ein ganzer Chor von acht und mehr Stimmen. Es muss hier allezeit ein fugirendes und nachahmendes Wesen, mit Bindungen, Rückungen und geschickten Auflösungen anzutreffen sein, ohne dass der Harmonie dadurch etwas Wesentliches abgehe. Kurze Nachahmungen, wettstreitende Rückungen und ungezwungene Bindungen zieren dergleichen Duetten vor allen andern Dingen. Noch eine kleine Art welscher Duetten, worinnen gefragt und geantwortet wird, wie in einem Gespräch, will heutzutage (1739), zumal auf der Opernbühne, einen Vorzug behaupten«.

Gattungen

Hiemit sind die verschiedenen Gattungen des Duetts ziemlich deutlich characterisirt: der einfach zweistimmige Gesang; das kunstgemäss entwickelte Kammerduett und im Ferneren der dramatische Dialog.

Zweistimmiger Gesang

Im zweistimmigen Gesange wird eine Hauptstimme von einer Nebenstimme einfach secundirt. Letztere dient also, ohne weitere Selbständigkeit zu haben, als naturgemässe harmonische Verstärkung der Melodie, indem sie dieselbe wesentlich in Terzen- und Sextenverhältnissen, mit einzelnen anderen Intervallen, hie und da auch mit Ligaturen untermischt begleitet. Zuweilen löst auch wohl die secundirende von der Hauptstimme sich ab, nimmt für kurze Zeit einen eigenen Gang, geht hin und wieder auch eine Nachahmung ein, bleibt bei alledem aber unselbständig und an die Hauptstimme gebunden. Solche zweistimmige Sätze erfordern keine sonderliche

Kunst; man kann einfache Leute, welche gutes Gehör, aber von der Musik überhaupt keine nähere Kenntniss haben, beim Gesange von Volksliedern, Chorälen und dergl. wohl eine derartige zweite Stimme (wennauch ohne Ligaturen und Imitationen) extemporiren hören. Nichtsdestoweniger findet diese Zweistimmigkeit im Kunstsatz und in grossen Musikwerken von bedeutendem Gehalt häufige Anwendung, und schöne zweistimmige Lieder sind vielfach componirt, ohne dass wir sie darum Duette nennen könnten, auch wenn die begleitende Stimme die natürlichen Intervalle verlässt und zu einem selbständigen Basse wird. — Die höchste Kunstgeltung von allen mehrstimmigen Solosätzen hat das jetzt gänzlich verschwundene und in den Operndialog aufgegangene Kammerduett.

Friedrich Chrysander, dem unter anderen auch das Verdienst gebührt, über den Meister des Kammerduetts Agostino Steffani (geb. zu Castelfranco 1655) ein neues Licht verbreitet zu haben, geht in seiner mustergültigen Biographie Händel's (Leipzig 1859. 60) auf das Kammerduett im Anschluss an Steffani's Tonsätze (Bd. I. S. 328 ff.) näher ein. Indem es schwer werden dürfte, diese Kunstgattung richtiger zu würdigen und interessanter zu characterisiren als Chrysander gethan, folge ich seiner Darstellung und seinen Worten. Kammerduett

»Zwiegesänge von dem Schlage, welche Mattheson französische Duette nennt, und die wenig mehr sind als Nachahmungen der kunstlosen Weise, in welcher die Volkslieder abgesungen werden, haben mit der Kunst des Duetts wenig gemein. Aber bei einem Kunstsatze muss jede Stimme nicht bloss eine technisch musikalische, sondern auch eine poetische und geistige Selbständigkeit haben. Blickt man auf die componirten Texte der Kammerduette, die meistens nichts als einfache Lyrik sind, oft in der ersten Person reden, und zu ihrer Illustration keineswegs zwei musikalische Personen, oder ebensogut acht als zwei zu fordern scheinen, so lässt sich gegen das Kunstduett gewiss ein sehr populärer Vorwurf erheben. Warum bei solchen Worten die Mühe eines künstlich zweistimmigen Gewebes? Kann es irgend einen anderen Zweck haben als den, auf Kosten der Dichtung musikalische Künste zu zeigen und im besten Falle eine schöne Musik zu machen? Der Einwand ist allerdings bedeutend genug, um Tausende von Kammerduetten zu vernichten. Auch Steffani hat solche Texte componirt, und sehr viele. Es ist sogar wahrscheinlich, dass er für seine zweistimmigen Gesänge niemals besonders nach einem dramatisch poetischen Anlasse gesucht hat. Nun beobachte man sein Verfahren: Eine Stimme singt vor, die zweite wiederholt dieselbe Tonreihe; bei gleichen Stimmen z. B. bei zwei Sopranen im Einklange, bei ungleichen in der Octav. Mit dem zweiten Gedanken verlassen die Stimmen den Einklang und breiten sich harmonisch aus, sie geben, technisch gesagt, die kanonische Nachahmung auf und wählen die freier fugirte. Hiebei entfaltet der Meister den ganzen Reichthum seiner Erfindung und seines Wissens. Bei jedem Tonwechsel, der in ein neues Gebiet führt, ist immer wieder die anfängliche Art der Nachahmung da. So wächst im eigentlichen Sinne der Satz für Zwei aus der Einheit, das Duett aus der Melodie hervor. Wir sehen hier also den natürlichen Weg, wie zwei Sänger dieselben Worte nicht bloss

ergreifen können, sondern mit Nothwendigkeit ergreifen müssen. Der Inhalt des Gedichtes wird weder entstellt noch verdunkelt. Der Liebende beklagt nach wie vor sein Missgeschick, freut sich seiner Fesseln, schwimmt in den Thränenbächen, schilt auf Amors Wankelmuth, wird im Wirbelwind der Leidenschaften hin- und hergeworfen, oder findet Erhörung und ist voll überfliessender Freude, oder wendet beherzt aller Liebe den Rücken, und was die Liebe an Freuden und Leiden weiter spendet. Die einzige Aenderung ist die, welche in der Sache selbst liegt: das Gedicht ist Musik geworden. Für Dichtungen erhalten wir Tondichtungen. Auf solche Weise hat der Verfasser sein Werk gerechtfertigt, auf solche Weise ist der Geist der Poesie in die Musik eingegangen. Hier wirkte jene Kunstweisheit, die dem Genie eignet, und die so innerlicher Natur ist, dass sie von den meisten, ja von allen eigentlichen Nachahmern ebensowenig begriffen wird, als von denjenigen Beurtheilern, die sich ohne sogenannte vernünftige, d. h. äusserliche Anknüpfungspunkte in der Musik nicht zurecht finden können«.

Form — Die Anlage der Kammerduette war sehr mannigfach. Unter hundert Tonsätzen dieser Art von Steffani fand Chrysander (S. 332) deren zwölf, welche nur aus einem Satz bestehen, und einige, welche die Form einer Rundstrophe haben. Zwölf weitere sind ausgeführte Gesangscenen mit Soli und zum Theil auch mit Recitativen, die von den zweistimmigen Gesängen eingefasst werden. Trotz dieser Ausdehnung treten sie doch nicht in das dramatische Gebiet der Cantate über, sondern betrachten das lyrische Duettiren als Hauptsache. Die meisten und schönsten aber sind mittleren Umfanges.

Dialog — Als mit der Zeit der gesangliche Theil der Kammermusik ganz in die Oper aufging, gewann das dialogisirte oder dramatische Duett immer mehr Boden, und ist seither das herrschende geworden. Hieher gehört die Bemerkung von Mattheson über das kleine welsche Duett, welches von »kleinen Fragen und noch kleineren Antworten« zusammengesetzt ist. »Diese kommen bei unserer Zeit häufig in die Mode, lassen sich auch gar angenehm hören, und haben grosse Deutlichkeit. Wenn nur der Sache nicht zu viel geschähe. Die eine Stimme singt zum Exempel: Ach! redet ihr Lippen, antwortet! So frägt die andere: Und was? etc. Zu dieser Art wird zwar weniger Kunst erfordert als zu jener (den Kammerduetten), doch kömmt sie dem Verstande viel natürlicher vor. Und eben darum ist mancher seichte Contrapunktist froh, wenn er mit seinen Duetten so leicht davon kommen kann«.

Die Veranlassung zum dialogisirten Duett liegt einfach im Dramatischen. Es ist entweder ein Wechselgesang zwischen zwei sich befragenden und beantwortenden Personen, oder das Begegnen zweier Personen mit ihren verschiedenen Gefühlen, oder endlich deren Uebereinkommen in ein und derselben Empfindung, welche jede von ihnen in ihrer individuellen Weise, also in einem selbständigen Gesange ausdrückt. Dabei ist noch gar nicht nothwendig, »dass im letzten Falle die Empfindungen auf einen Grad steigen, der an Wahnwitz gränzt«, wie Sulzer verlangt. Denn nur in solchen Umständen sei es natürlich, meint er, dass die Empfindung abwechselnd, bald durch wenig schwärmerische Worte, bald durch unartikulirte Töne, bald nur durch die nachdrücklichsten Gebehrden sich äussern; dass von zwei Personen, welche ein Gegenstand ausser sich gesetzt hat, bald die eine, bald die andere, bald beide zugleich ausbrechen, aber immer kurz

und oft nur in ein paar Silben. Diess ist nun, wie bemerkt, keineswegs erforderlich; denn das Bühnenduett kann ebensogut inmitten des Dramatischen eine beharrende lyrische Stimmung, in welcher zwei Personen zusammentreffen, ausdrücken, wenngleich es hier nicht in so ausgeführter Weise wie in der Arie geschehen mag.

Wahl der Stimmen

Für die Zusammenstellungen der Stimmengattungen im Duett giebt es keine allgemeingültige Regel. Wenn daher Rousseau meint, dass diejenigen Duette die meiste Wirkung machten, welche aus zwei gleichen Stimmen bestehen, weil die Harmonie nicht so zerstreut wird; und dass wiederum unter gleichen Stimmen zwei Soprane den Vorzug verdienten, weil ihr Klang heller und ihr Ausdruck rührender sei — so ist Beides unbegründet, wie schon Koch in seinem »musikalischen Lexikon« (1802. 1816) richtig andeutet. Vorhalte prägen sich allerdings deutlicher aus, wenn sie dicht nebeneinanderliegen; diess bleibt ihnen aber auch bei Stimmen verschiedener Gattungen (Sopran und Alt, Sopran und Tenor, Alt und Tenor etc.) unbenommen. Der Gang der Harmonie ist aber ebenso deutlich erkennbar, wenn die Stimmen auch getrennt liegen. In Betreff des zweiten der obigen Punkte liegt aber durchaus keine Veranlassung vor, dem Sopran mehr Ausdrucksfähigkeit beizulegen als irgend einer anderen Stimme. Im dramatischen Duett müssen die Stimmen ohnehin genommen werden, wie die Situation sie bietet, im Kunstduett ist ihre Wahl völlig frei. Der einzige Grund für die Forderung zwei gleicher Stimmen zur Darstellung ein und derselben Empfindung könnte im Duett nur der sein, dass solche, gleichem Alter und Geschlecht angehörend, auch leichter in der Empfindung übereinkommen, wenn das Duett eben kein Dialog, sondern die Auseinanderlegung eines und desselben musikalischen Gedankens in zwei Stimmen ist. Doch auch dieser Grund ist keiner, sondern eine Aeusserlichkeit. Im dramatischen Duett kann die Stimmengleichheit schwerlich durchgeführt werden, indem z. B. zwei Liebende wohl nicht gut derselben Stimmengattung angehören. Bei der Besetzung männlicher Rollen durch Castraten war diess allerdings möglich.

Reine Harmonie

Dass die duettirenden Stimmen jederzeit auf eine selbständige zweistimmige Harmonie hingewiesen sind, nach den Regeln des reinen zweistimmigen Satzes abgefasst sein müssen, versteht sich nach allem Vorangegangenen von selbst. Es ist hiebei ganz gleichgültig, ob das Duett von der vollen Harmonie, oder nur von einem Bass, oder auch gar nicht begleitet ist; denn auch im ersten Fall heben sich die concertirenden Stimmen eben als Hauptstimmen hervor.

Terzett, Quartett etc.

Was nun das Duett für zwei, ist das Terzett für drei, das Quartett für vier Stimmen. Hier wie dort ist jede Stimme obligat. Die Behandlung erfordert daher einen sehr geschickten Tonsetzer, der eine jede Stimme so zu führen versteht, dass sie ihren freien melodischen Gesang behält und mit den übrigen doch in einen harmonisch reinen und fasslichen Zusammenklang aufgeht. Die Kunst der Nachahmungen, des Kanons und der doppelten Contrapunkte ist hiebei ebenso unentbehrlich, wie beim Duett, um die Mannigfaltigkeit in der Einheit aufrecht zu erhalten. Wie das Duett zwei, so setzen Terzett und Quartett drei und vier Personen voraus, welche mit ihren Empfindungen sich begegnen, und auch hier hat eine jede ihre eigene Art und Weise dieselben auszudrücken. Doch kommt an Feinheit des contrapunktischen Satzes keine dieser mehrstimmigen Formen dem Duett gleich, indem die Stimmen bei grösserer Anzahl doch gegenseitig etwas sich einengen und im klaren und deutlichen Gange behindern. Auch können viele Stimmen vom Hörer nicht mehr so deutlich im Einzelnen aufgefasst werden.

Ueber das Quartett hinaus kommen noch Combinationen bis zu neun Stimmen vor.

Der Chor

Begriff ist Vereinigung mehrerer verschiedener Stimmgattungen, von denen jede durch eine Anzahl Personen vertreten wird, zu einem mehrstimmigen Gesange.

Sämmtliche derselben Stimmgattung oder deren Unterarten Angehörende bilden eine Chorstimme. Jede dieser Chorstimmen hat ihre eigene, entweder ganz freie, oder den anderen thematisch ähnliche melodische Bildung und Ausdrucksweise; indem sie verschiedenen Geschlechtern und Altersstufen angehören, repräsentirt der Chor eine ideelle Vielheit, in welche alle auch noch so bestimmt gezeichneten individuellen Besonderheiten der einzelnen Chorstimmen zusammenfliessen, so dass mit der Schönheit entwickelter Melodie zugleich die volle Pracht der Harmonie uns entgegentritt.

Wortabstammung Seinem Ursprung nach bedeutet das griechische Wort eine zu irgend einer Festlichkeit versammelte Menschenmenge. Indem die Alten Tänzer, Sänger und Instrumentisten zu ihren Festen und Feierlichkeiten beriefen, bildeten diese den Chor im engeren Sinne. Aehnliche Chöre hatten sie auf den Theatern. Bei den Bacchusfesten waren dithyrambische (in einem pathetischen) und phallische Chorgesänge (in einem ausgelassenen Ton) gebräuchlich. Wahrscheinlich wurden diese Chorgesänge durch epische und dramatische Darstellungen unterbrochen, und von der Vereinigung beider, der Chorgesänge und Darstellungen, nahmen Tragödie und Komödie ihren Ausgang, jene von den dithyrambischen, diese von den phallischen Gesängen. In den ersten Zeiten des Theaters blieb, im Zusammenhang mit eben jenem Ursprung, der Gesang der Chöre in der Tragödie wie in der Komödie die Hauptsache, später jedoch änderte sich dieses, und die Handlung gewann mehr und mehr das Uebergewicht. Als Gesammtmasse auftretend, standen die Theaterchöre in sofern ausser der Handlung, als es nicht um die Entscheidung ihres eigenen Geschickes sich handelte; sie verliessen zwar während der ganzen Darstellung die Bühne nicht, nahmen aber an der Handlung selbst nicht weiter Theil, als dass sie ihre Gesinnung gegen die dramatischen Personen äusserten, ermahnten, Rathschläge gaben, über die Ereignisse reflectirten und, wenn die Handlung stille stand, Gesänge ausführten, deren Inhalt in Beziehung zu dieser stand. Der Chor war also von unserem heutigen Bühnenchor verschieden, der wenigstens in den meisten Fällen aus Personen gebildet ist, welche unmittelbar bei der Handlung betheiligt sind. Der griechische Chor stellte ferner bald das Volk vor, bisweilen Aelteste des Volkes, Hausgenossen der Hauptpersonen, Räthe eines Königs, oder Wärterinnen einer Königin, auch wohl Personen, welche zufällig zur Handlung kamen (Iphigenie in Aulis, von Euripides). Mitunter erschienen jedoch auch wirklich handelnde Personen als Chöre (Eumeniden und Danaiden bei Aeschylos). Der Gesang des Chores zwischen den Handlungen war allemal betrachtenden Inhaltes, sprach gewisse Empfindungen über das Geschehene aus und diente durch den lyrischen Schwung seiner Gesänge den Affect zu steigern. Doch ward der Chor für die Tragödie in dem Grade entbehrlich, als sie in ihrer Entwickelung dahin gedieh, denselben, ohne ihrer Aufgabe irgend wie einen Abbruch zu thun, in mithandelnde Personen aufzulösen. In der Komödie war er schon früher abgeschafft. Anfangs bestand er in der Tragödie aus vielen — bis funfzig — Personen, wurde aber bis auf funfzehn herabgesetzt, nachdem man eingesehen, dass ein so grosser Pomp die beabsichtigte Wirkung auf die Gemüther der Zuhörer mehr schwächte als erhöhte. Der Coriphaeus (in der Komödie Choragus genannt) stand ihm

vor; wenn der Chor an die Handelnden sich wendete, ergriff er allein im Namen der Uebrigen das Wort; ausserdem leitete er den Gesang oder die Recitation, markirte den Rhythmus (durch kräftiges Auftreten des mit einer eisenbeschlagenen Sohle bekleideten Fusses), häufig trat die Chortruppe auch in mehrere Gruppen (Gegenchöre) auseinander. So viel über Abstammung des Chores.

Dem Inhalt nach kann der Chor nur etwas geben, worin naturgemäss ein Uebereinkommen der ganzen, bei der inneren oder äusseren Handlung auch mit ihrer Empfindung betheiligten Menge denkbar ist, und das daher von Allen auch auf einmal ausgesprochen werden kann. Eine feierliche Handlung oder irgend ein anderes bedeutend ergreifendes Ereigniss kann das Gemüth soweit vorbereiten und solche Macht über die allgemeine Stimmung gewinnen, dass der endliche Ausbruch der Empfindungen aller Anwesenden eine einheitliche Richtung nimmt. Demnach giebt der Chor auch nur das Allgemeine einer Stimmung oder Vorstellung, eben das, was nicht von einem Einzelnen für sich über die Handlung reflectirt oder empfunden werden, sondern Anspruch auf ein Allgemeingültiges erheben kann. In grösseren Werken hat er daher im Wesentlichen an solchen Punkten seine richtige Stelle, wo die Ereignisse zu einer so hohen Bedeutung sich erheben, dass sie eine gleichbewältigende Macht über die Herzen Aller, an der Handlung oder Sache irgendwie Theilhabenden gewinnen. Der Chortext muss also einer allgemeinen Vorstellung von seinem Inhalt und Gegenstande entsprechen; je specieller eine Dichtung auf vereinzelte Anschauungen und Empfindungen sich bezieht, welche nur solchen denen sie selbst eigen verständlich, oder Anderen nur mit Hülfe der Reflexion zugänglich sind, desto weniger passt sie für den Chor. Texte, welche den reinen Gedanken, Meditationen, Betrachtungen enthalten, werden von der Chorcomposition allerdings ebensowenig wie von der Vocalmusik überhaupt zurückgewiesen. Aber, wie schon geltend gemacht, der Componist hat in solchen Fällen das Begriffliche auf das Gefühl zu beziehen, und das mit der Betrachtung des Objects verbundene Gefühl gehört einer Gemeinde an, in deren Namen gleichsam der Künstler den Chor sprechen lässt. Inhalt ist allgemein

Alte Passionsmusiken und Oratorien beginnen meist mit Chören über die Worte: »Das Leiden (oder die Auferstehung) unseres Herrn und Heilandes Jesu Christi, wie es die Evangelisten beschrieben haben«, und über diese trockenen Titelworte sind die herrlichsten Tonsätze entstanden (z. B. in der »Marcuspassion« und in der »Auferstehung« von Schütz), in denen die ganze Voreempfindung des Leidensschauspieles in der umstehenden Gemeinde erwacht ist und sich kundgiebt. Mit welcher Grösse und Kühnheit Händel selbst rein beschreibende und schildernde Texte dem Chor zuertheilt und die einfache und nüchterne Erzählung oder das rein äusserliche Bild in eine Tondichtung umwandelt, welche mit erschütternder dramatischer Eindringlichkeit und Wahrheit tief in's Innerste hineingreift, ist schon aus dem »Israel« allein bekannt genug. Oder wenn er in »Josua« die im Jordan aufgerichteten Steinsäulen der Nachwelt das geschehene Wunder erzählen lässt: »Der Jordan stand gleich Wassermauern da«; hier hat alles Aesthetisiren ein Ende, und alle Verbote voreiliger Kunstrichter sind vor dem Genius wie Spreu vor dem Winde. Und wenn ein bedeutender und selbst Oratoriencomponist (Mendelssohn) in seinen »Reisebriefen« beschreibende Texte verwirft, wird diese an sich unrichtige Meinung durch die grossartigen Leistungen der bedeutendsten Meister entschieden genug widerlegt.

Structur des Textes

Ein einfach und in kurzen, bestimmt gegliederten Sätzen abgefasster Chortext ist in der Composition am besten zu behandeln. Besonders aber muss er den Sinn deutlich und leicht fasslich ausdrücken, und nicht in die Breite gehen. Alles Specialisirte ist mehr oder weniger individuell gefärbt, widerspricht der Gemeinsamkeit, fällt dem Einzelnen, mithin dem Sologesang, zu. Bei Anwendung der gewöhnlichen zweitheiligen Arienform auf den Chor wählt man am besten einen zweigliedrigen Redesatz, dessen beide Theile je eine in sich so beschlossene Stimmung oder Vorstellung enthalten, dass sie Cadenzen zulassen, dennoch aber stets sinngemäss zusammenhängen. Auch wenn sie, wie sehr häufig, Gegensätze enthalten, müssen diese, wenngleich nach verschiedenen Richtungen, so doch von einem Grundgefühl ausgehen. Die besten Muster bleiben die Psalmen, überhaupt Bibelverse. Schlagende Kürze des Ausdruckes, präcise Satzgliederung und Rhythmen, welche (wenn der Text prosaisch) leicht in musikalischen Takt und Rhythmus zu bringen sind, kernige Kraft der Worte und Bilder, welche die Phantasie bestimmt und lebhaft anregen, Gesundheit und Grösse der Empfindung und Allgemeinheit, in der die Grundstimmung und Anschauung aus dem Sinne eines ganzen Volkes heraus in einfachster und zugleich eindringlichster Weise ausgesprochen wird: sind Eigenschaften, welche man in allen Chordichtungen erstreben soll. Die Kürze guter Texte zieht nun sehr häufige Wiederholungen ganzer Sätze oder mehrerer Worte nach sich, wenn anders der Tonsatz grosse entwickelte Formen annehmen soll. Man hat hieran, und unter Umständen auch mit vollem Recht, vielfachen Anstoss genommen. Dennoch ist Ermöglichung wesentlicher Abhülfe nicht leicht einzusehen, will man dem kleinen Uebel — dieses als solches angenommen — nicht die breit angelegte musikalische Form zum Opfer hringen.

Textwiederholungen

Aeusserlich genommen bleibt die Wiederholung der Textworte überhaupt unwichtig, vorausgesetzt dass Sinn und Worte nicht durch geschmacklose Zerreissungen des Zusammengehörigen verunstaltet werden. Vom inneren Verhalt der Sache aus kann aber durchaus nichts dagegen eingewendet werden. Denn ein reicher Gedankeninhalt lässt sich in einem kurzen Satz begreifen, das Gefühl aber verlangt, um anschaulich zu werden, ausgebildete Form. Gefühl und Musik sind hier unendlich reicher als die Sprache. »Die Leidenschaften sind ungeduldig und misstrauisch, dass sie ihre innigsten Empfindungen nicht deutlich genug zu erkennen geben möchten. Daher kommt es, dass sie ihre Worte und Aeusserungen mit Nachdruck wiederholen, stets durch neue Wendungen verstärken«. In der Sprache kann diess lästig werden, nicht aber in der Musik. Die Meinung, dass ein Wort oder ein Satz nur dann in der Musik wiederholt werden dürfe, wenn es auch im Sprechen geschehen kann, rührt von falschen Begriffen vom äusserlichen Zusammenhange zwischen Melodie und Rede in der grossen musikalischen Form her. Es kann aber kein erheblicher Affect in so wenig Worten, wie Chor und Arie zulassen, dargestellt werden. Und selbst bei kurzem Text ist der Componist nicht im Stande, alle wichtigen Betonungen gleich in der ersten Melodie zusammenzufassen, sondern es ist Sache der Wiederholungen, Eins oder das Andere, was der fliessenden und schönen Melodie zu Liebe beim ersten Male nicht hervorgehoben werden konnte, zur Geltung zu bringen. Die kurzen Sätze »Kyrie eleison«, »Credo in unum Deum« etc., oder sogar die einzelnen Worte »Alleluja« und »Amen« haben Stoff für unendlich verschiedene ausgedehnte und höchst bedeutungsvolle Tondarstellungen gegeben. Sprachliche

Umschreibungen solcher kurzen Begriffsworte würden, wenn sie hinlänglichen Text für den ganzen Tonsatz (also z. B. das »Kyrie« der H moll-Messe) darbieten sollten, unendliche Wortexplicationen erfordern. Diese aber sind ohnehin dem Chor, der Arie wie überhaupt der ganzen Vocalmusik zuwider, weil der freien melodischen und thematischen Gestaltung hinderlich, während kurze Sätze der Melodiebildung, interessanter rhythmischer Gliederung, sinnvoller Betonung und dergl. freie Hand lassen. Ueberdiess wäre die Wortumschreibung überflüssig, denn sie wäre nichts weiter als eben eine solche. Soll aber das Gefühl beständig zu Neuem fortrücken, so kommt keine Form zu Stande. Diesem ganzen an sich sehr vulgären Vorwurf gegen die Textwiederholungen überhaupt ist also sehr leicht zu begegnen. Bei fugirten und thematisch gearbeiteten Sätzen sind Textwiederholungen schon deshalb nicht zu vermeiden, weil das Thema auch stets wieder mit demselben Redesatz eintritt, andere Worte nicht unterlegt werden.

Die einfache Form des grossen Chores ist die der zweitheiligen Arie. Der erste Theil steht in der Haupttonart und wendet sich, nachdem er sein Thema genugsam entwickelt hat, meist zu einem Halbschluss in einer leitereigenen Neben- oder entfernteren, mitunter auch ganz fremden Tonart. Der zweite Theil hat sein selbständiges Motiv, und ist vom ersten überhaupt an Bewegung und Ausdruck verschieden. Da nur eine der Hauptstimmung unter- oder beigeordnete Empfindung ihm unterliegt, steht er dem ersten Theile auch an Breite der Anlage nach. Er modulirt in die Haupttonart zurück und schliesst mit deren Halbcadenz (V), wonach der erste Theil, jedoch in neuen Wendungen, wiederholt wird (Repetition), wie selbstverständlich derselbe musikalische Gedanke anders am Abschluss wie am Anfang sich gestalten muss, und die Repetition nicht die breite Form der Exposition einzuhalten, sondern den Hauptinhalt noch einmal kurz und fest zusammenzufassen hat. Auch die Rundstrophe findet Anwendung auf den Chor. Form

In den allgemeinen Grundzügen kommt diese einfach zwei- oder dreitheilige Form auch mit der Fuge und dem freien Sonatensatz überein. Die Arten, wie diese Contour ausgefüllt werden kann, sind nun sehr verschieden. So treten vor dem Schluss wohl der Haupt- oder Nebengedanke, auch beide vereint in kurzer Andeutung noch einmal auf; desgleichen wird wohl auch ein Orgelpunkt eingeführt, auf dem wie bei der Fuge Haupt- und Nebenthema in Engführungen oder anderen contrapunktischen Setzarten abgeschlossen werden. Im Ferneren kann dem Mittel- oder dem Hauptsatz ein Cantus firmus unterliegen; alle diese Einzelheiten gehören der freien Bildung an, und dass hierin der Chor eine ebenso grosse Vielgestaltigkeit zulässt wie irgend eine andere Form, versteht sich von selbst. Die Schreibart, in welcher ein Chor abgefasst werden soll, kann gebunden oder frei sein. Im ersten Fall finden Kanon und Fuge mit oder ohne Cantus firmus, das Fugato und die Künste der doppelten Contrapunkte ihre Anwendung. Es liegt ihm auch wohl ein Basso continuo oder ostinato zu Grunde. Im anderen Fall wird das Thema in freien Imitationen, auch wohl fugirten Einsätzen behandelt, doch ohne strenge Durchführung; oder eine liedartige Melodie herrscht in der Oberstimme (Arienchöre, Schlusschor der »Matthäuspassion« von Bach, Rundstrophe; Anfangschor von dessen Cantate: »Bleib bei uns«). Gebundene wie freie Setzweise können wiederum der getragenen oder figurirten Schreibart sich bedienen. In jener walten die ruhig in längeren melodischen Hauptnoten fortschreitende Bewegung, Bindungen, Ligaturen und dergl. vor; in dieser sind die wesentlichen Bestandtheile der Melodie und Harmonie (also die reellen Akkordnoten und auch die Vorhalte) mit Hülfe der melodischen Dissonanzen und Durchgänge in allen, oder in den meisten Stimmen gleich- Schreibart

zeitig in schneller bewegte melodische Progressionen aufgelöst. — Die Periodenbildung im Chor ist frei, rhythmisch ebenmässige Gliederung im Sinne der freien Instrumentalformen findet überhaupt nicht, oder doch nur in vereinzelten Fällen Statt. Eurythmie im Grossen muss jedoch hier wie dort die ganze Bewegung beherrschen.

Turbae

Andere mehrstimmige Sätze, welche wir ebenfalls Chöre nennen, haben keine bestimmte Form. Dahin gehören die mithandelnden Chöre in der Oper, die Turbae (Volkshaufen, Volkschöre) in den Passionsmusiken. Hier wirkt durchaus der Text bestimmend auf Länge und Anlage des ganzen Satzes. Oft besteht ein solcher aus nur einigen Takten, Worte werden alsdann nur wenig oder gar nicht wiederholt, und wenn wir ihm bei alledem den Namen eines Chores beilegen, so geschieht es weil wir keinen anderen dafür haben. Denn im musikalischen Sinne setzt der Chor eine breit durchgeführte Form voraus. In den älteren Passionsmusiken bis auf Bach kommen eigentlich breit angelegte Chöre (meist betrachtenden Inhaltes) nur am Anfang und Schluss vor, im Verlauf hingegen fast nur jene kurzen, in die Handlung eingreifenden Turbae.

---

vierstimmig

Den vierstimmigen Satz haben wir als Grundlage aller Tonsetzkunst, folglich auch der Chorcomposition kennen gelernt. Er besteht gewöhnlich aus den vier Grundstimmen: Bass, Tenor, Alt und Sopran. Doch giebt es auch andere Combinationen, und von ihnen sind die bekanntesten der Frauenchor, für zwei Alte und zwei Soprane, und der Männerchor, für zwei Bässe und zwei Tenöre. — Der dreistimmige Chor ist insgemein mit Bass, Tenor und Sopran (oder an Stelle des Soprans steht ein Alt), desgleichen auch mit Tenor, Alt und Sopran besetzt. Als breit ausgeführter Chor mag er nur sehr vereinzelt auftreten, weniger selten als kürzeres Chorlied. Wenngleich durch ungemeine Durchsichtigkeit und Klarheit des Stimmenganges ausgezeichnet, mangelt ihm doch (namentlich wenn der Bass fehlt) die Klangfülle und Kraft des vier- oder mehrstimmigen Chores; auch sind seine Klangmischungen weniger reich. Als dreistimmiger Satz inmitten eines vollstimmigen Chores kann aber seine Wirkung, eben durch den Gegensatz jener Durchsichtigkeit zur compakten Masse, sehr bedeutend sein.

dreistimmig

Doppelchor

Wie die Arie in mehrere Stimmen, so kann auch der Chor häufig in mehrere Chöre sich auseinanderlegen. Es entsteht der Doppelchor. Zwei oder mehrere in sich beschlossene Chormassen vereinigen sich oder treten sich gegenüber zu Gesammt- und Wechselwirkungen. Erste und nächste Veranlassung hiezu ist gegeben, wenn der Text so bestimmte Gegensätze enthält, dass (wie beim dialogisirenden Duett) diese durch zwei gesonderte Massen ausgedrückt werden können. So z. B. in der Oper und im Oratorium Trennung in verschiedene Volksgruppen, widerstreitende Parteien, durch deren scenische Gegenwart ein Doppelchor nun auch äusserlich bedingt ist. Es müssen solche Empfindungsgegensätze aber nicht jederzeit vorhanden sein, sondern beide Gruppen können von einer einheitlichen Empfindung beherrscht werden und diese wechselweise oder gemeinsam äussern (Matthäuspassion: »Zion und die Gläubigen«). In den meisten Fällen ist jedoch keine äusserlich

dramatische Veranlassung zum Doppelchor vorhanden. Er tritt alsdann auf wenn es gilt (nach Art des Kunst- oder Kammerduetts), dem bedeutenden Inhalt auch der Masse und Kunstgestaltung nach eine möglichst grossartige Fassung zu geben; z. B.: »Singt dem Herrn ein neues Lied« von S. Bach. Es ist hier und in vielen ähnlichen Fällen eine Chortheilung keineswegs durch den Text geboten, aber die Grossartigkeit der Idee und Vorstellung ist Veranlassung, deren Kundgebung nicht einem einzelnen Chor, sondern einer Mehrheit von Chören zu übertragen. Weiteres beim achtstimmigen Satz.

Von mehrstimmigen Chören.

Alle an Stimmenzahl über die Vierstimmigkeit hinausgehenden Chöre werden mehrstimmige oder vielstimmige genannt. Die Möglichkeit der Stimmenzahl und Art der Zusammenstellung verschiedener Stimmgattungen ist sehr mannigfaltig. Man findet mehrstimmige Chöre von fünf bis zu sechszehn und noch mehr Stimmen. Doch wirkt eine so grosse Stimmenvielheit nur verhältnissmässig selten als Gesammtmasse, gemeinhin wird sie wiederum in verschiedene Chöre getheilt, woraus alsdann nächst dem Doppelchor noch drei- und vierchörige Sätze entstehen, ähnlich wie im Sologesang ebensoviel Personen zu einem Ensemble zusammentreten. Der Unterschied des mehrchörigen Satzes vom bloss vielstimmigen besteht darin, dass in jenem eine bestimmte Massentheilung durchgeführt ist, in diesem nicht, wennauch vielfach periodische Stimmengruppirungen sich bilden. Bei weniger wie acht Stimmen findet insgemein keine durchaus festgehaltene Chortheilung Statt, oder dürfte doch nur höchst selten sich finden lassen. Mehrstimmige Chöre

Beim fünfstimmigen Satz kommt es darauf an, welche der vier Hauptstimmen verdoppelt werden soll. Im Grunde kann diess zwar mit jeder geschehen, doch wird man ein Beispiel für zwei Bässe zu den übrigen drei Stimmen schwerlich auffinden. Am liebsten werden die hohen Stimmen doppelt geschrieben, namentlich der Sopran, nächst dem der Tenor (z. B. in der kleinen »Johannespassion« von Händel); seltener der Alt. Die getheilte Stimme besteht aus einer ersten und einer zweiten, von denen die letztere durchschnittlich eine etwas tiefere Lage einhält. Zwei Soprane geben dem fünfstimmigen Chor ungemein viel Glanz und Helligkeit der Klangfarbe (z. B. »Dettinger Tedeum« von Händel), zwei Tenöre viel Festigkeit, Kraft und einen guten männlichen Untergrund. Die alten Contrapunktisten unterwarfen den fünfstimmigen Satz einer eigenthümlichen Behandlung. Sie sahen die vier Hauptstimmen als einen in sich beschlossenen Körper an, dem nun die fünfte Stimme (Quinta vox) selbständig gegenübertrat. Diese Quinta vox konnte zwar jeder Stimmengattung angehören (deshalb vagans, herumschweifend, genannt), war aber meist eine hohe Stimme, Sopran oder Tenor. fünfstimmig vagans

Die Schreibart in vielstimmigen Sätzen ist eine mehr freie wie strenge; jede Stimme soll ihren Gang bewahren, aber die Auffassung der einzelnen Intervalle in ihren harmonischen Verhältnissen zum Akkord wird weniger streng. Verdoppelung mancher Intervalle (der Septime, des Leittons) ist, vom rein vierstimmigen Satz

abweichend, hier häufig nicht zu umgehen; nur bei Vorhalten, verminderten und übermässigen Intervallen ist sie zu vermeiden, weil diese schwer einen anderen Gang als ihren natürlichen sich gefallen lassen. Ausserdem wird in vielen Fällen nicht nur zulässig, sondern zur Vermeidung offenbarer Fehler erforderlich, dass einzelne Stimmen von den ihnen zunächst liegenden unter- und überstiegen werden. Doch ist zu merken, dass, wenn es auf deutlich zu verfolgenden Stimmengang ankommt, dieses genau genommen nur zwischen verschiedenen Stimmengattungen gerne gesehen wird, so dass also etwa in einem achtstimmigen Chor der erste Tenor den zweiten Alt übersteigt, oder der zweite Sopran unter den ersten Alt sich begiebt u. s. w. Weniger gut, wennauch in der Praxis sehr häufig, ist die Verwechselung der Lage zwischen gleichen Stimmengattungen, also zwischen erstem und zweiten Tenor (Alt oder Sopran) eben an Stellen, wo die melodische Fortschreitung der einzelnen Stimmen deutlich vernommen werden soll. Sind die Stimmen welche sich übersteigen verschiedener Gattung, so bleibt ihre Fortschreitung an der abweichenden Klangfarbe erkennbar, bei gleicher hingegen nicht. Denn z. B. der zweite Tenor ist vom ersten an Klang nicht soweit unterschieden, dass sein melodischer Gang, wenn er die dem letzteren zukommende Tonlage durchkreuzt, jederzeit als ihm selbst und nicht dem ersten Tenor angehörend erkannt werden mag. Die ersten und zweiten Stimmen benachbarter verschiedener Gattungen unter- und übersteigen sich aus Gründen der ruhigen melodischen Bewegung schon an sich selten, und wenn es geschieht, so nur in einzelnen Sprüngen. Der erste Sopran würde in tiefer Lage von dem über ihm in höherer sich bewegenden Alt oder gar Tenor völlig unterdrückt werden, da jene Stimme in der Tiefe an Kraft verliert, diese in der Höhe gewinnen. Ebenso die übrigen Stimmengattungen. Der zweite Tenor darf niemals unter den zweiten Bass gehen; wenngleich ihm auch die etwa augenblicklich geforderte Tiefe zu Gebote stünde, so besitzt er doch nicht die Kraft, um einem vielstimmigen Chor als feste Grundlage zu dienen. — Alle diese Bemerkungen gelten wie dem fünfstimmigen Satz so dem ferneren mehrstimmigen.

Ueber-steigen d. Stimmen

sechs-stimmig

Der sechsstimmige Satz wird am häufigsten und besten für zwei Soprane, zwei Tenöre, Alt und Bass geschrieben; Beispiele für Doppelchor (zwei dreistimmige Chöre) sind mir nicht bekannt. Klangreichthum, Schallmasse und Harmoniefülle sind schon sehr bedeutend, und wennauch noch nicht die Wechselwirkung vollständiger Chöre, so doch bereits eine Möglichkeit der mannigfachsten Stimmencombinationen vorhanden. Es können tiefere Stimmen den höheren abwechselnd entgegen- und mit ihnen zusammentreten, mannigfache Klanggruppen von Männer- und Frauenstimmen oder deren Mischungen sich bilden. Der siebenstimmige Satz ist, wennauch ganz wohl in einen vier- und einen dreistimmigen Chor getheilt zu denken, doch als Doppelchor nicht gerade gebräuchlich, kann aber sehr häufig als einfache Siebenstimmigkeit in einem Satze, welcher eine bestimmte reelle Stimmenzahl nicht durchführt, entstehen. Doch finden sich auch rein siebenstimmige Sätze, u. A. von Johannes Gabrieli, der überhaupt wohl keine mögliche Stimmenzusammenstellung unbenutzt liess. Ein »Ego dixi« dieses Tonmeisters ist für drei Soprane, zwei Alte, einen Tenor und einen Bass geschrieben. Der achtstimmige Satz ist von allen vielstimmigen weitaus der gebräuchlichste, und zwar sind verschiedene Verwendungen desselben möglich. Es kann ihm entweder nur eine Bassstimme zu Grunde liegen (*a otto voci reali*), alsdann sind gemeinhin die Soprane dreifach, Alte

sieben-stimmig *acht-stimmig* *einchörig*

und Tenöre zweifach getheilt; die ganze achtstimmige Masse bildet nur einen Chor.

Häufiger jedoch ist seine Theilung in zwei reelle Chöre, deren jeder seine gesonderte und selbständige Bassstimme hat und gemeinhin aus den vier Hauptstimmen besteht (*a otto voci in due cori reali*). Ausserdem können die beiden Chöre aber noch in Hinsicht auf Zusammenstellung der Stimmen von einander verschieden sein. Die Wirkungen, welche durch verschiedene Behandlungsarten und Combinationen dieses achtstimmigen, in zwei reelle vierstimmige Chöre getheilten, speciell Doppelchor genannten Satzes erzielt werden können, sind nun sehr reichhaltig. Die erste und einfachste Art ist die Scheidung in Chor und Gegenchor, und zwar so, dass beide Chöre mit einander abwechseln, der eine beim Eintritt des anderen schweigt, oder doch nur kurze Zeit seinen Gesang mit jenem gleichzeitig fortführt. In diesem Fall ist der Satz ein einfach vierstimmiger, und wird nur mehrstimmig beim Zusammentreffen beider Chöre. Die Wirkung eines derartigen Doppelchores beruht dann in der Hauptsache auf der örtlich verschiedenen Aufstellung, z. B. an entgegengesetzten Enden der Kirche. — Dann aber können auch beide Chöre vereint wirken, wobei jedoch voraus zu bemerken, dass eine unausgesetzte Achtstimmigkeit durchaus nicht, auch nicht in den reichhaltigsten polyphonen Doppelchören, vorkommt. In Bach's vielstimmigen Sätzen (z. B. im ersten der grandiosen Motette: »Singt dem Herrn ein neues Lied«, welcher an Polyphonie und Consequenz in der Figuration wohl nicht leicht übertroffen werden kann) schweigt doch zeitweilig der eine oder andere Chor, oder wenigstens die eine oder andere Chorstimme, wenn auch nur für wenige Augenblicke. Schon aus Gründen dynamischer Gesammtwirkung und Gruppirung wäre ein unausgesetztes Fortarbeiten beider Chöre durchaus unvortheilhaft. Denn jene beruhen im Wesentlichen auf dem Hinzutreten und Abfallen einzelner Stimmen oder des ganzen Gegenchores, auf dem Auf- und Abwogen der Tonmasse, so dass je nach der Intention des Tondichters die ganze Stimmenfülle bald in ihre Bestandtheile sich zerlegt, bald zur mächtigsten harmonischen Gesammtwirkung sich aufthürmt, die Chöre in einander eingreifen, abwechselnd sich beantworten. Eine ältere Setzart (*a due cori battenti*) besteht darin, dass ein Chor den anderen auf der Quint oder Quart, entweder nur im Bass allein oder in allen Stimmen, nachahmt. Ein sehr kunstreiches Beispiel, in welchem alle Stimmen in der Gegenbewegung nachgeahmt und umgekehrt werden, steht in Cherubini, »Theorie des Contrapunktes« (deutsche Ausgabe S. 75). Ebendaselbst sind auch zwei achtstimmige Fugen für zwei Chöre zu finden (S. 221 ff.).

zweichörig

Wichtig ist, wenn beide (oder auch noch mehrere) Chöre als wirklich selbständig erkannt werden sollen, deren rhythmische und metrische Verschiedenheit. Auch ist bei wirkungsvollem Hinzutreten des einen Chores zum anderen darauf zu sehen, dass es, soweit irgend möglich, nicht auf denselben Intervallen geschehe, indem sonst die Wirkung des Eintrittes keine reell polyphone und harmonische ist, sondern auf eine einfache Massenverstärkung sich reducirt. Ebenso soll bei bestimmt geschiedenen Chören ein jeder seine eigenen Cadenzen machen, beim Abtreten nicht sich

rhythmische Verschiedenheit

verlaufen, sondern seinen Gesang vollenden. Hinreichende Beispiele für die Behandlung des Doppelchores würden hier mehr Raum absorbiren wie zulässig, und an einzelnen kleinen Stücken lässt sich nichts nachweisen, da beim Doppelchor wie nur irgend anderswo die Eürythmie im Grossen bedeutend in Betracht kommt. Wer die Setzart gründlich kennen lernen will, bleibt jederzeit auf das Studium der Meisterwerke hingewiesen. Eine blosse Schilderung durch Worte ohne beigebrachte Belege ist völlig unzulänglich und durchaus nicht vermögend, eine anschauliche und wirklich sachliche Vorstellung von diesem wichtigen Theil der Vocalsetzkunst zu geben. Auch von dem, der diesen wenigen hier gegebenen Andeutungen ein Interesse abgewinnen will, wird vorausgesetzt, dass er sich bereits um die Sache selbst bekümmert hat und es ferner noch zu thun gedenkt. Ausser den Meisterwerken der alten Schulen, desgleichen von Händel und Bach, ist Cherubini's herrliches, im alten Stil auf's Kunstvollste durchgeführtes achtstimmiges »Credo« zum Studium angelegentlich zu empfehlen.

Nicht selten, z. B. die ganze D dur-Messe von Beethoven hindurch, besteht der achtstimmige Satz aus einem vierstimmigen Chor und Soloquartett. Auch andere Abtheilungen der Chöre kann man noch finden; so unter anderen Chor I: zwei Soprane, ein Alt und ein Tenor; Chor II: ein Alt, ein Tenor und zwei Bässe. Ausserdem die Scheidung in Männer- (zwei Tenöre und zwei Bässe) und Frauenchor (zwei Soprane und zwei Alte).

neunstimmig — Der neunstimmige Satz wird unter die ungebräuchlichen gezählt, wenngleich eine Theilung in einen fünf- und einen vierstimmigen Chor sehr wohl zulässig ist. Der Einleitungs-Doppelchor der »Matthäuspassion« wird neunstimmig durch Hinzutritt des Ripiensoprans (mit dem Cantus firmus). zehnstimmig u. s. w. — Zehnstimmige Chöre finden sich unter Anderen bei Gabrieli; von eilf-, dreizehn- und fünfzehnstimmigen mögen nicht leicht Beispiele aufzuweisen sein. Vierzehn Gesangstimmen in zwei Chorgruppen kommen vor in einer grossartigen oratorischen Scene von Heinrich Schütz: »Saul, Saul, was verfolgst du mich?« — einer der machtvollsten Tonsätze im Oratorienstil, welche je geschrieben sind. Ausserdem sind noch zwei obligate Geigen dabei, so dass die Gesammtmasse reell sechszehnstimmig ist. Zwölfstimmige Tonsätze lassen verschiedene Chortheilungen zu. Ein herrliches »Benedictus« von Gabrieli besteht aus drei Chören: Chor I: drei Soprane, ein Tenor; Chor II: gewöhnliche Grundstimmen (Sopran, Alt, Tenor und Bass); Chor III: ein Tenor und drei Bässe. Eine andere Zusammenstellung: I: gewöhnlicher Chor; II: Frauenchor (zwei Alte, zwei Soprane); III: Männerchor (zwei Tenöre, zwei Bässe) — giebt gleichfalls Gelegenheit zu schönen Klangwirkungen.

sechszehnstimmig — Der sechszehnstimmige Chorsatz erscheint endlich fast immer als eine Combination von vier gewöhnlichen Chören. Dass bei solcher Stimmenzahl eine selbständig verschiedene und zugleich melodisch bedeutende Fortschreitung aller Stimmen unmöglich wird, ist natürlich. Beim Zusammentreffen aller Chöre kann man die einzelnen hauptsächlich nur durch ihre verschiedene metrische Gestaltung unterscheiden. Aber auch die Nachahmung (ein vierchöriger Kanon steht in Dehn's »Lehre vom Contrapunkt«) ist ein wichtiges Mittel, die Chöre selbständig zu erhalten, wenn man eine bestimmte, hauptsächlich durch die Art ihres Eintrittes sich auszeichnende

Figur wählt, diese aus einem Chor in den anderen übergehen, und zuerst vom Discant oder Bass vortragen lässt. — Man hat auch noch höhere Combinationen (bis 32, 48 Stimmen und darüber) unternommen; aber dieser vielstimmige Satz, so interessant es auch ist einmal darin sich zu versuchen, hat doch wenig Bestimmung für das praktische Kunstleben. Schon wegen meist beschränkter Sängerzahl unserer überdiess seltenen guten Kirchenchöre, gelangt ein solcher nur im höchst glücklichen Fall, vielleicht einmal und nie wieder, zur Auferstehung aus der Partitur. Ausserdem sind entsprechende Lokale dazu erforderlich, der Effect beruht eben auf günstiger Aufstellung der Chöre; sie müssen von verschiedenen Orten zusammentreffen können, ohne dass die Klangwirkung sich zerstreut. Und bei alledem erreicht hier die complicirteste Combination doch nur eine überwiegend äusserliche, sinnliche Wirkung. Denn könnte es auch in der That gelingen, in einer solchen Masse einen bedeutenden und schönen Stimmengang zu bewahren, was jedoch unmöglich wird, so wäre die Arbeit doch nur auf dem Papier interessant, ginge für das Gehör völlig verloren. Wir wissen, dass um einen achtstimmigen, unter Umständen auch einen nur vierstimmigen Satz mit dem Gehör zu durchdringen, schon ein ziemlicher Grad von Fertigkeit im Auffassen erforderlich ist. Die Wirkung vielchöriger Combinationen beruht im Wesentlichen nur auf dem Nachrücken neuer Massen, und da der Effect der Masse ohnehin nur bis zu einem gewissen Grade reicht, so wird endlich auch diese aufgehoben. Ueber die Dreichörigkeit hinaus giebt es schwerlich neue Stimmen- und Chorwirkungen. Alle Choreffecte welche überhaupt sich herstellen lassen, finden hier ihre Grenzen, indem durch zwei, höchstens drei Chöre ganz dieselben zu erreichen sind, wie durch noch mehrere.

Die von allen Gattungen des Chorgesanges gegenwärtig populärste und künstlerisch werthloseste ist der Männergesang. Am gebräuchlichsten ist der vierstimmige Tonsatz, Stücke für drei und mehr wie vier Stimmen (in einem Chor) findet man verhältnissmässig selten. Dagegen hat der Doppelchor vielfache Anwendung gefunden. Der Stimmenumfang ist im Allgemeinen der bekannte (S. 80); doch wird er hier, soweit die Natur es überhaupt zulässt, erweitert (namentlich nach der Tiefe hin), um für den ohnehin sehr beschränkten Toninhalt des ganzen Chores noch etwas zu gewinnen, und die an sich monotone Klangfarbe durch die fundamentale Tiefe des Basses und die Helligkeit der höchsten Tenorlage etwas zu bereichern. — Höhere Kunstgeltung zu beanspruchen ist der Männergesang nicht berechtigt. Er besitzt nicht die umfangreichen und mannigfaltigen Klangmittel des gemischten Chores, dem ein doppelter Gegensatz von Höhe und Tiefe eigen ist, während die demselben Geschlecht angehörenden Stimmen des Männerchores des natürlichen Klanggegensatzes entbehren; die Färbung ist überwiegend dunkel und eintönig, die contrastirenden Mischungen von Licht und Schatten eignen ihm nur in geringem Maasse. Demnach ist er auch beiweitem weniger ausdrucksfähig. Ausserdem gelangt die Kunst des eigentlich mehrstimmigen Chorsatzes hier nur in sehr beschränktem Maasse zur Geltung; Bewegung und melodiöse Führung der einzelnen Stimmen sind durch die enge Lage sehr behindert, jene müssten deshalb häufig sich über- und untersteigen, würden alsdann aber wegen Klangähnlichkeit der Stimmengattungen nicht deutlich unterschieden werden können. Die Wirkung des Männerchores beruht im Wesentlichen auf dem sonoren und kraftvollen Gesammtausdruck der

Männerchor

Masse; auch seine Harmonisirung ist nicht auf kunstvoll ausgearbeitete Feinheiten und Wendungen, sondern auf einfache und markirte Fortschreitungen hingewiesen. Die einzige Bedeutung, welche man ihm überhaupt beilegen könnte, ist demnach nicht kunstästhetischer Natur, sondern liegt in seinem volksthümlichen Wesen und möglicherweise volksbildenden Einfluss. Doch kann von letzterem nur in sehr vereinzelten Fällen die Rede sein. Denn er hat diese seine wesentlichste Aufgabe längst vergessen und befindet sich jetzt, mit wenigen achtbaren Ausnahmen, durch Ausschreitungen aller Art der Hauptsache nach in einem Stadium des immer tieferen Herabsinkens zur blossen Unterhaltung bei Zusammenkünften, Festlichkeiten und Gelagen, oft nur als belebende Zugabe zu solideren Genüssen. Seine Vergangenheit ist allerdings besser wie seine Gegenwart und voraussichtlich auch seine Zukunft. Denn ihm jetzt noch eine vermittelnde Rolle zwischen der Kunst und dem Volk zuschreiben zu wollen, hiesse ihn weit überschätzen. Ueber seine früheren besseren Zustände kann man in einer den Gegenstand mit vieler Wärme behandelnden Schrift von Otto Elben, »Der volksthümliche deutsche Männergesang« (Tübingen 1855), nachlesen, ohne jedoch vieles darin Enthaltene auf die gegenwärtige Verfassung desselben beziehen zu dürfen.

Frauenchor

Der Frauenchor — vierstimmig: zwei Alte und zwei Soprane; dreistimmig: ein Alt und zwei Soprane, oder zwei Alte und ein Sopran — ist für sich allein fast noch unselbständiger wegen Mangel des festen Fundamentes männlicher Stimmen. Der Alt allein hat nicht Tiefe und Kraft genug, die Harmonie zu tragen. Auch der Hinzutritt eines Tenors hilft diesem Uebelstand nicht ab, denn als hohe Stimme wirkt er überhaupt nicht als Grundstimme. In Betreff der Beschränktheit des Tonumfanges und der Einfarbigkeit gilt hier im Allgemeinen dasselbe wie vom Männerchor. Demnach findet man auch nur kleinere Chorlieder und liedartige Chöre für Frauenstimmen allein gesetzt; auch die Verbindung mit Orchester ändert im Allgemeinen nicht viel, der Vocalbass als Grundstimme der selbständigen Chormasse kann doch nicht ersetzt werden. In grösseren Sätzen hingegen kann ein gruppenweises Auftreten des Frauenchores als Abwechselung eines gemischten oder Männerchores die schönste Wirkung machen.

Praktische Organisation

Bei der Besetzung des Chores kommt es nicht auf eine grosse Zahl Mitwirkender an, sondern auf gute Natur und Bildung der Stimmen. Zweiunddreissig, vierzig bis höchstens sechszig tüchtige Sänger reichen in entsprechend gut akustischem Lokale zur kraftvollsten Wirkung eines jeden Doppelchores *a capella* oder mit Orchester vollständig aus. Eine verhältnissmässig so geringe Zahl muss ein jeder Chor, der auf künstlerische Leistungen Ansprüche erheben will, sich heranzubilden suchen. Mit wachsender Sängermasse stellt auch, wenn nicht bedeutende Mittel zu Gebote stehen, die Nöthigung sich ein, mittlere und völlig unzulängliche Kräfte mit aufzunehmen. Dass manche ausgezeichnete Institute, wie unter anderen die Singakademie und der Stern'sche Gesangverein in Berlin, hievon eine rühmliche Ausnahme machen, ist bekannt. Freilich finden sich solche nur vereinzelt. Eine wichtige Aufgabe unserer Zeit ist aber die Hebung der Vocalmusik; doch vermögen einzelne Gesangvereine allein, selbst durch die vorzüglichsten Aufführungen, nicht deren Lösung, sondern nur eine allgemeine Theilnahme und Wirksamkeit auf diesem Gebiete. Solche wird aber — abgesehen davon, dass neben praktischer Tüchtigkeit zugleich künstlerisch durchbildete Chorregenten in der That zu den grössten Seltenheiten gehören — sogleich da-

durch bedeutend eingeschränkt, dass man gewöhnlich mehr Werth legt auf eine grosse Sängerschaar, wie auf eine geringere aber sorgfältig gewählte und herangebildete Anzahl guter Stimmen. Einen Verein von vierzig tauglichen Stimmen kann selbst eine kleine Stadt zuwege bringen, und, unbehindert durch den nicht zu vermeidenden Ab- und Zugang, auch in guter Schule erhalten. Hiezu bedarf es reeller Gesangstudien. Einlernen von Werken für diesen oder jenen Zweck allein fördert den Chor nicht, wenn er nicht aus sehr guten Elementen besteht. Sind diese nur mittelmässig, so beginnt er mit jedem neu vorgenommenen Werke wiederum von vorne an zu lernen, des Eintrichterns ist kein Ende und schliesslich der Erfolg doch immer nur unsicher. Eine Vorbildungsschule, oder wenn solche nicht zu ermöglichen, wenigstens die Ueberweisung eines Theiles der Uebungsabende an rein praktische Chorübungen — Intonations-, Treffübungen, Solfeggien etc. — fördert den Chor unter allen Umständen energischer wie mühseliges Einlernen noch so vieler Werke. Diese sind in kurzer Zeit wieder vergessen und legen keinen festen Studiengrund. Auf jene Weise aber wird nicht nur auf unmittelbarem Wege künstlerische Leistungsfähigkeit ermöglicht, sondern auch Zusammenziehung grosser Massen völlig überflüssig.

Bei Vereinen, welche einen mittleren oder untergeordneten Rang einnehmen, besteht eben diese Masse in den meisten Fällen zu Dreiviertheilen aus Nachzüglern, welche ohne jede eigene Selbständigkeit an den Nachbarn, dem sie mehr Sicherheit als sich selbst zutrauen, sich anklammern. Und was hiedurch erreicht wird, ist mehr wie hinlänglich bekannt. Für den eigentlichen Figuralgesang *a capella* sollte die Zahl der Sänger überhaupt nicht über sechszig hinausgehen, und nur ein entsprechendes Lokal, welches grössere Anhäufung von Stimmen nicht fordert, gewählt werden. Eine stärkere Anzahl von Stimmen kann, wenn diese nicht vortrefflich geschult sind, nur der Beweglichkeit und Klarheit hinderlich sein. Dagegen ist ein Chor von erwähnter mässiger Sängerzahl nicht nur der präcisesten Einhelligkeit, sondern auch jeder denkbar energischen Kraftwirkung fähig. Darum soll der Wirkung grosser Chormassen an geeigneter Stelle ihre Geltung noch keineswegs abgesprochen, sondern nur darauf hingewiesen sein, dass solche nicht nothwendigerweise erforderlich, und wenn nicht gut zu bestellen, so besser zu entbehren sind. Andererseits ist selbstverständlich, dass schon die Klangmacht einer imposanten Menge von Stimmen rein an und durch sich erschütternd wirken kann, ein Chor von dreihundert Sängern etwa im Oratorium einen gewaltigeren Eindruck hervorbringen muss, wie einer von dreissig oder sechszig. Doch auch diess hat seine Grenzen. Die Wirkung wächst nicht in gleichem Maasse mit der Sängerzahl. In demselben, auf etwa einhundertundfunfzig Sänger berechneten Lokale, machen dreihundert möglicherweise einen geringeren, keineswegs aber einen viel bedeutenderen Effect, weil die Klangmasse nicht zur freien Entfaltung kommen kann, sondern sich erdrückt.

Weniger wie vierfach darf eine Chorstimme nicht besetzt sein, indem sonst der individuelle Klang der einzelnen Stimmen hervorsticht und keine Verschmelzung zum gemeinsamen Klangcharacter einer Chorstimme stattfindet. Die beiden oberen Stimmen (Sopran und Alt) und deren Unterarten (Mezzosopran und Contraalt) werden entweder durch Frauen oder Knaben vertreten, und es kommt darauf an, in welcher Gattung von Kunststil der Chor verwendet werden soll, um dem einen oder anderen Klangmaterial den Vorzug zu geben.

Knabenstimmen

K n a b e n s t i m m e n sind spröder, härter, weniger biegsam und melodisch als Frauenstimmen; ihr Zusammenklang hat beiweitem weniger Rundung, Weichheit und Fülle. Doch giebt ihnen durchdringende und einschneidende Schärfe (wenn sie durch gute Schule gemildert ist) sowie aller Sinnlichkeit entbehrende Leidenschaftslosigkeit ihrer Klangfarbe, für den figurirten Gesang und die Kirchenmusik in vielen Fällen einen erheblichen Vorzug vor Frauenchören. Der figurirte Gesang bedarf mehr der Deutlichkeit, als eines besonders empfindungsvollen Vortrags und kleiner Ausdrucksnüancirungen. Die allgemeineren Schattirungen von Stärke und Schwäche mit Einschluss weniger Mittelgrade genügen. Der Kirchenmusik verleiht der leidenschaftslose Character mit einem Anflug von Männlichkeit, welcher den Knabenstimmen eignet, eine idealere Färbung. Die Soprane stehen den Frauenstimmen an Höhe nicht unerheblich nach, werden über f_2 und $f^{\#}_2$ hinaus leicht sehr schneidend und scharf; in einem gut gesetzten Kirchenstück wird aber von der äussersten Höhe nur verhältnissmässig selten Gebrauch gemacht. Ueberdiess zerfliesst die Klangschärfe im weiten Raum der Kirche, abgesehen davon, dass eine gute Bildung von vorne herein ausgleichend wirken kann. Die Altstimmen gewähren dagegen den Vortheil einer umfangreicheren und kräftigeren Tiefe, und dieser Umstand kommt namentlich Kirchensachen älterer Schulen gut zu statten, deren Alt zuweilen die Grenzen der Frauenstimme in der Tiefe erheblich unterschreitet.

Frauenstimmen

F r a u e n s t i m m e n hingegen entwickeln bedeutend mehr Rundung und Fülle des Klanges, sind weicher, voller, beiweitem ausdrucksfähiger, biegsamer und melodischer. Die völlige Rundung und der Glanz eines gutbesetzten Frauenchores können durch Knabenstimmen niemals erreicht werden. Namentlich im langausklingenden, getragenen Gesange, in welchem der ganze Reichthum des Wohllautes sich zu entfalten vermag und bedingt ist, sind Frauenstimmen unentbehrlich. Weniger im figurirten Gesang. Besonders verwischt hier der Alt sich leichter, und für die Kirchenmusik ist in vielen Fällen der Werth des Frauenchores keineswegs unbestreitbar.

Mischung

Eine gute M i s c h u n g v o n F r a u e n - u n d K n a b e n s t i m m e n ist unter allen Umständen von grossem Vortheil; jene gleichen die Schärfe der letzteren aus, bringen mehr Ausdrucksfähigkeit hinzu, während sie von ihnen mehr eindringende Bestimmtheit erhalten. Ausserdem gewährt ein Beisatz von guten Knabenstimmen, namentlich in Dilettantenvereinen, den rein praktischen Nutzen sichererer und festerer Einsätze. Knaben sind dreister, energischer, und greifen fester zu.

Schliesslich kommt noch in Betracht, wie der künstlerisch nicht völlig durchbildete, aber doch empfängliche und vorgebildete Hörer einem vielleicht kunstvoll combinirten Vocal- oder auch Instrumentalwerk gegenüber sich verhalten soll, um e i n e n s o w e i t i m m e r n u r m ö g l i c h v o l l s t ä n d i g e n u n d d e u t l i c h e n E i n d r u c k z u b e k o m m e n, mit dem Anhören der Musik zugleich r e e l l e S t u d i e n z w e c k e zu verbinden und wirklichen Nutzen davonzutragen. Von dem mit der Kunstmusik gar nicht Vertrauten kann Niemand fordern, dass er eine complicirte Satzform, also etwa eine kunstreiche Fuge, in ihrer Entwickelung verfolgen soll. Er würde nicht nur Nichts erreichen, sondern sich ausserdem um den Gesammteindruck bringen. Zum Zweck einer Vorbereitung auf die Aufführung ist wenn möglich die Partitur, und wenn diese nicht zugänglich wenigstens der Klavierauszug des aufzuführenden Werkes i m V o r a u s zu studiren; man lasse von einem Sachkundigen Bau und

Structur der Sätze sich erklären, auf die Verwendung der Mittel und deren Verhältniss zur Wirkung sich aufmerksam machen. Ausserdem versuche man den Gang der Harmonie zu verstehen und dem Gedächtniss einzuprägen; ebenso besondere Chorgruppirungen, Stimmeneinsätze, Klangwirkungen u. a. m. Wer etwa grossen Werth auf die erste Ueberraschung durch die Aufführung legt, und sie durch das angegebene Verfahren zu beeinträchtigen fürchtet, kann hierüber beruhigt sein. Denn erstens verliert eine überraschende und grosse Wirkung, wenn sie in der That eine solche und nicht ein äusserlicher Effect ist, nichts von ihrem Eindruck, wenngleich das Werk noch so oft gehört und studirt wird. Im Gegentheil, sie gewinnt, indem man ihren organischen Zusammenhang mit dem Ganzen und ihre Nothwendigkeit immer deutlicher einsieht. In einem wirklichen Meisterwerke wird man stets neue Schönheiten entdecken, ohne dass die bereits erkannten darum an Werth verlieren. Ein Werk, welches aber seinen ganzen Gehalt gleich bei der ersten Begegnung an den Hörer verausgabt, hat in vielen Fällen bestimmt nicht viel auszugeben, denn es gehört zu den allerseltensten Erscheinungen, dass vollkommen leichte Anschaulichkeit mit entsprechender Tiefe gepaart ist. Hingegen kann ein wirklich bedeutendes Kunstwerk nicht ohne allen Eindruck auch auf den unvorbereiteten Hörer bleiben, vorausgesetzt, dass dieser eine natürlich gut angelegte und einigermassen entwickelte Auffassungskraft mitbringt.
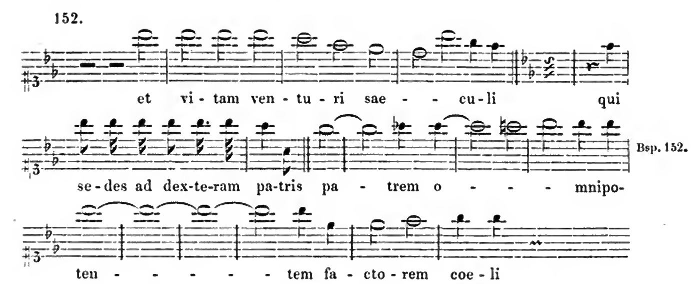
Indessen wird durch das Studium der Tonsätze vor und nach der Aufführung, durch das Vergleichen der empfangenen Eindrücke und Wirkungen mit der Schrift in der Partitur, nicht nur jenes Vermögen mit Vernunft zu hören, in verhältnissmässig kurzer Zeit ungemein entwickelt, sondern auch die Fertigkeit erworben, unmittelbar aus der Partitur heraus, ohne Beihülfe eines Instrumentes, den ganzen Klangeffect sich zu vergegenwärtigen. Mitlesen der Partitur während der Aufführung ist weit weniger nützlich wie häusliche Vorbereitung und nachträgliche Studien. Das Vergleichen eines in voller Schnelligkeit vorüberströmenden (vielleicht noch dazu im Satz complicirten) Allegro mit der Notenschrift, setzt schon einen bedeutend höheren Grad von Uebersicht voraus; den weniger Geübten fördert es nicht, weil er so schnell zu folgen nicht im Stande ist. Bei langsamen Sätzen mag es eher gehen.

Die Fertigkeit Musik zu lesen, das heisst, beim Anblick der Noten die volle Klangwirkung innerlich zu vernehmen, soll auch der höher gebildete Musikfreund sich anzueignen suchen. Er kann sich unzählige genussreiche Stunden hiedurch verschaffen, an Orten, wo ihm ein Instrument mangelt, doch eine Partitur bei sich haben. Beim Gesang ist das Verständniss der Klangwirkung aus der Partitur übrigens nicht so leicht, wie man beim Anblick der einfach erscheinenden Singstimmen zu glauben geneigt ist. Aber auch am Klavier vermag man ohne reichliche Erfahrung die vollständige Wirkung eines Chores nur nothdürftig sich zu vergegenwärtigen. Der straffe und schnell abgedämpfte Klang der angeschlagenen Saite ohne melodisch forthallenden Ton, der präcise Anschlag, die Dürftigkeit, in welcher ein etwa rein vierstimmiger Satz unserem durch vollgriffige Akkorde und glänzendes

Passagenwerk verwöhnten Ohr auf diesem Instrument sich darstellt, dazu die völlige Gleichfarbigkeit des Klanges, welche alle Unterschiede der Gesangstimmen auf ihr blosses Höhe- und Tiefeverhältniss reducirt, deshalb auch die melodiöse Undeutlichkeit mehrerer gleichzeitig nebeneinandergehender und sich durchkreuzender Stimmen: alle diese Umstände lassen einen Chor auf dem Klavier ganz anders erscheinen, als in der Wirklichkeit. Denn jede Chorstimme hat ihr eigenes Naturell und Wesen. Der Ton spricht weder so präcis mit einem Anschlage an, noch ist er so scharf umrissen, sondern fliesst schon durch seine natürliche Masse von Klanginhalt und seine mannigfachen Bestandtheile an wiederum verschieden gefärbten einzelnen Stimmen in die Breite, füllt deshalb ungemein. Was auf dem Klavier in nüchterner Deutlichkeit erscheint, gewinnt hier einen poetischen Reichthum belebter Mannigfaltigkeit von Klängen, und die Stetigkeit mit welcher jede Chorstimme austönt und ihren Gang durchsetzt, lässt eine an sich auch nur einfache Combination, wenn sie nach den Gesetzen richtiger Vocalität abgefasst ist, reich an individuellem Leben und Zusammenklang erscheinen. Denn hier wirkt der unmittelbare Erguss des Inneren im Ton, während der abstracte Klavierklang nur die Umrisse, die Noten giebt.

Um dem Chorgesang seine volle Würdigung angedeihen zu lassen und ihn wirklich dem Wesen nach kennen zu lernen, muss man die aus seiner Blüthezeit stammenden Tonsätze studiren. Die Meister der altitalienischen Schulen des 16. und 17. Jahrhunderts, die Sänger der evangelischen Kirche bis auf Heinrich Schütz, den grössten derselben, haben unvergängliche Muster hinterlassen, von denen Vieles durch mehrere, freilich nicht überall mit gleicher Zuverlässigkeit veranstaltete Sammelwerke Jedermann leicht zugänglich ist. Die Sammlungen von Rochlitz, Proske, Winterfeld (»Gabrieli« Bd. III.), die »Musica sacra« (Berlin, Bote und Bock), die von Teschner herausgegebenen »Festlieder« von Eccard und Stobbäus und andere mehr sind überall leicht zu haben. Bach, bei aller Herrlichkeit und eminenten Gestaltungskraft, nähert sich in manchen Chören bereits etwas dem Instrumentalen, in anderen ist er eben wie Händel unerreichbar im Vocalsatz, und beide Meister sollten mit der grössten Sorgfalt gepflegt werden. Die Ausgaben der Bach- und Händelgesellschaft, von denen die letztere bei allseitig grösseren Schwierigkeiten durch eine beiweitem einheitlichere Redaction vor jener sich auszeichnet, geben hiezu die beste Gelegenheit. An Grossartigkeit in der Behandlung des Chores ist in der That Niemand — selbst Bach nicht allezeit — Händel gleichgekommen. Es ist allgemein bekannt, oder sollte es doch sein, wie häufig bei ihm mit der kunstvollsten Gestaltung die ursprüngliche Einfachheit einer in machtvollsten Zügen angelegten Natur sich paart. Und will man Chöre suchen, deren gleich erster Eindruck so schlagend und eindringlich ist, dass man sie populär nennen könnte, während ihr höchster Kunstgehalt doch nicht erschöpft werden kann, so sind sie bei ihm vor allen anderen Meistern zu finden. Der neuesten Zeit ist auf diesem Gebiet nicht nur jeder Fortschritt völlig abzusprechen, es scheint sogar der richtige Sinn dafür mehr und mehr durch das einseitige Uebergewicht der Instrumentalmusik in der That verloren zu gehen. Unter den Tonmeistern der letztvergangenen Jahrzehnte zeichnete sich besonders Cherubini als Meister des Vocalsatzes im Sinn der Alten aus. Das grösste Vocalwerk der neuesten Zeit aber, Beethoven's grosse D dur-Messe, weiset an vielen Stellen jede Gesangmässigkeit vollständig ab, auch wenn man die zu seiner Zeit tiefer als gegenwärtig stehende Stimmung nicht ausser Acht lässt:

152.



In voranstehendem Beispiele sind menschliche Stimmen nicht mehr als solche, sondern nur als Instrumente behandelt. Wenn hier der Genius im hohen Ideenfluge die naturgemässen Schranken des Ausdruckes durchbricht, so ist das bei einer so mächtigen Natur wie Beethoven wohl erklärlich zu finden, wennauch im Kunstwerk nicht zu billigen. Möglich wurde diess auch nur in einer Zeit, da die Instrumentalmusik im Gefühl ihrer erlangten Stärke den Vocalsatz bereits völlig beherrschte. Bei alledem ist jenes Werk reich an erhabenen Schönheiten; man kann wohl solche technische Ausstellungen machen, und das Ganze doch als hochbedeutend anerkennen. Vereinzelt stehende Tonsetzer unserer Gegenwart aber glauben sich berechtigt, Missachtung natürlicher Kunstbedingungen an den Tag zu legen, ohne von jener Unmittelbarkeit auch nur einen Schein für sich in Anspruch nehmen zu dürfen, und es fehlt nicht an Beispielen für die völlig falsche Stellung, in welche der Chorgesang durch einseitige Cultur der Instrumentalmusik gerathen. Das edelste Tonorgan ist herabgedrückt zur blossen Schallmasse und äusserlichen Staffage, während das Orchester dominirt, was von bedeutenderen Motiven noch überhaupt vorhanden ist, an sich reisst und den Chor völlig in die untergeordnete Stellung eines Ausfüllmittels der Harmonie herabsetzt. Doch fehlt es auch der neuesten Zeit nicht an Gesangwerken, namentlich in kleinen Formen, denen man wenigstens eine angenehme Wirkung und sangbar fliessenden Tonsatz nicht absprechen kann. So ist Mendelssohn's Vocalsatz ebenso leicht, bequem und angenehm aufzufassen wie zu singen, und hat dadurch schnell eine weite Verbreitung erlangt; freilich kann die mangelnde Tiefe des Inhaltes durch formale Glätte nicht ersetzt werden. Ein Vocalsatz kann angenehm, rein, wohlklingend, sangbar, und doch sehr arm sein an wahren musikalischen Ideen und geistigem Gehalt.

XI. Die Formen der Instrumentalmusik.

Im Grunde bleibt es unwesentlich, welche Reihenfolge wir bei Betrachtung der Einzelformen der Instrumentalmusik einschlagen. Als nächstliegende bietet sich die Classification nach der Anwendung, welche die Instrumente in ihnen finden: ob sie als Soloinstrumente, oder zu einem Chor (dem Orchester) vereinigt auftreten. Wenngleich wir nun diese Rangordnung nicht durchaus befolgen, so giebt sie doch Gelegenheit zu einigen Bemerkungen.

Halten wir von vorne herein fest, dass die Wahl der Instrumente nicht in der Willkür des Tonsetzers liegt, sondern durch den zu gestaltenden Gedanken doch wenigstens in hohem Grade mitbedingt wird. Wie nicht jeder Stimmung und jedem Inhalt die Aussprache durch den Chor, durch ein Recitativ oder Lied gleich gut zusagte, sondern die Form mit Nothwendigkeit aus dem Gedanken sich ergab, wird auch in der Instrumentalmusik der eine Gedanke mit eben solcher Nothwendigkeit ein einzelnes Instrument, und hier wieder die Orgel, das Klavier oder ein Streichinstrument fordern, wie ein anderer wiederum die reiche Gruppirung, den Wechsel und Farbenreichthum des grossen Orchesters. Es liegt daher nicht fern, die Soloformen in der Instrumentalmusik als überwiegend den subjectiveren Stimmungen angehörend zu betrachten, in den grossen Orchesterformen hingegen mehr darstellende Objectivität zu suchen; jenen solche Empfindungen zuzuschreiben, welche einerseits tief im Inneren des Einzelnen gehegt, nur durch den Einzelnen ihren entsprechenden Ausdruck finden, andererseits aber auch zu einfach, still und bescheiden sein können, um die Vielstimmigkeit, Pracht und grossen Contraste des vollen Orchesters zu fordern; während diesem wiederum mehr Objecte zukommen, welche, denen des Chores ähnlich, an sich reich, breit, mannigfaltig und grossartiger Natur, neben der Breite grosser und der Geschlossenheit fester Formen auch des Ausdruckes durch eine Masse verschiedenartig characteristischer Klangorgane bedürfen.

Ist die Wahl des Instrumentes oder der Instrumentalcombination durch den Gedanken bedingt, so übt doch auch das Instrument wiederum seine wesentlichen Einflüsse auf Formbildung und Art des Ausdruckes. So kann namentlich das Solospiel einerseits tief innerlicher und subjectiver, andererseits überwiegend instrumentaler Natur sein. Im letzteren Falle, in dem es also auf Entfaltung aller möglichen Leistungsfähigkeit des Klangorganes

ankommt, entsteht ein Tonbild, dem das Instrument Färbung und wesentliche Characteristik der Ausdrucksweise aufprägt. Das technische Darstellungsvermögen des Spielers — die Virtuosität — tritt hier in den Vordergrund. Inhaltsleer darf darum das Tonstück nicht sein, oder es ist ein bloss technisches Kunststück; doch kann der Inhalt mehr in geistvoller Behandlung der Charactereigenheiten des Instrumentes, seiner Tonfiguren, Passagen, Läufe, überhaupt seines Ausdrucksvermögens beruhen, als in Veranschaulichung selbständiger Gefühle und Ideen an sich. Der Virtuosenmusik wie der Virtuosität ist keineswegs alle Berechtigung abzusprechen, insofern sie die Leistungsfähigkeit der Technik überhaupt erweitern hilft. Doch bleibt ihre Kunstgeltung eine geringe, wenn sie die äusserliche und endliche Seite der Kunst, eben die Technik, einzig und allein zum Selbstzweck macht. Andererseits aber versteht die Geltung der Virtuosität sich von selbst, wenn sie zur wahren Künstlerschaft sich erhebt, indem sie ihre Mittel höheren Zwecken unterordnet, ihrer sich nur bedient, um den ideellen Gehalt des Tonstückes in um so glanzvollerer Weise zur Anschauung zu bringen. Will man zwischen der Virtuosenmusik für Instrumente und für Gesang einen Vergleich anstellen, so erscheint jene bei alledem noch als die naturgemässere; denn das Instrument fordert schon durch sich selbst mehr zur Schaustellung der Technik auf, wie die auf Gefühlsausdruck durchaus hingewiesene Stimme. (Vgl. auch Vischer, »Aesthetik«, Th. 3, Heft 4.) Virtuosität

Daraus, dass das Solospiel mehr die subjective Empfindungsweise des Einzelnen wie grosse allgemeine Ideen zum Inhalt, unter Umständen auch das technisch kunstvolle Spiel an sich zur Aufgabe hat, ist die freiere Gestaltung der ihm eigenen Kunstformen zu erklären. So z. B. der Sonate; die Symphonie bewahrt beiweitem strenger auch die allgemeinen Formumrisse, obgleich beide im Grunde ein und dasselbe sind. Die phantasieartigen Formen, Capriccio, Phantasie, Toccata u. a. m. eignen dem Solospiel ausschliesslich. Phantasien für Orchester sind zwar auch versucht worden, doch meist in keiner anderen Absicht als der, die schwer zu beherrschende geschlossene Form zu umgehen. Uebertragungen phantasieartiger Tonsätze auf das Orchester (z. B. der Bach'schen Orgeltoccata in F dur) sind erfolglos geblieben, denn jedes Soloinstrument modificirt die Form in eigener, seinen Bedürfnissen entsprechender Weise. Jene erwähnte Toccata wirkt in der That auf der Orgel viel bedeutender, dem Orchester bleibt sie fremd.

Im Ferneren kann jedes Soloinstrument mit Begleitung sich verbinden. Die Orgel etwa ausgenommen; denn diese kann wohl als selbstbegleitendes Instrument sich unterordnen, als Prinzipalinstrument hingegen dominirt sie so entschieden und ist sich selbst so vollständig genug, dass sie jede Unterstützung durch andere Klangorgane als durchaus überflüssig abweist. Schon das Klavier schmiegt sich schwer dem Orchester an; nicht allein sein Klang scheidet sich deutlich aus, sondern auch die Möglichkeit voller Harmonie und erheblicher Stimmenvielheit lässt es in ähnlicher Weise wie die Orgel selbständig erscheinen. In allen Solostücken mit Begleitung bleibt das Orchester, wennauch noch so reich durchbildet, immer doch nur Accompagnement, das Soloinstrument dominirt, entfaltet sein Wesen, das Orchester Solo mit Begleitung

schliesst sich ihm an, das, was jenes an der Darlegung des ganzen Inhaltes unerledigt lässt, ausfüllend und ergänzend.

Mehrstimmiger Solosatz

In reell mehrstimmigen Solosätzen (Instrumental-Duo, Trio, Quatuor etc.) treten mehrere obligate Instrumente zusammen, jedes behält sein Wesen als Solostimme, aber allesammt richten in völliger Einhelligkeit die Absicht auf Durchbildung desselben Gedankens. Jedes trägt hiezu in seiner Weise bei, ordnet sich zeitweilig als begleitend unter, jedoch in voller Freiheit und gestützt auf die Berechtigung, jeden Augenblick wenn es erforderlich, gleich den anderen wiederum als Soloinstrument sich geltend zu machen. Die Form wird hier nun selbstverständlich eine bis in's Einzelne hinein um so feiner ausgearbeitete und durchbildete, als phantasieartige Andeutungen nicht mehr genügen und rein subjective Empfindungen nicht mehr am Platze sind, wo mehrere Kunstorgane in freier Selbständigkeit einmüthig einem höheren Gedanken sich unterordnen. Die Virtuosität kommt hier gar nicht mehr in Betracht, oder doch nur soweit sie ein Theil kunstfreien Darstellungsvermögens überhaupt ist.

Orchester

Im grossen Orchester endlich vereinigt sich der volle Chor der Instrumente zur Veranschaulichung eines Gedankens, der nun schon durch die Herbeirufung der ganzen Masse möglicher Klangorgane als ein umfassender und gewichtiger sich kundgiebt. In der That fordert das Orchesterwerk einen Grundgedanken, dessen Inhalt reicher Färbung, mannigfaltiger Klangschattirungen, kräftiger Striche, grosser dynamischer Contraste und Effecte, dabei aber einer anschaulich geschlossenen Form bedarf. Will man das Orchester mit dem Chor vergleichen, so liegt auch die Forderung einer grösseren Allgemeinheit des Inhaltes sehr nahe; bei aller feinen Individualisirung ist doch die Subjectivität weit in den Hintergrund gedrängt. Und jene subtile Durchbildung der Form, welche eine Folge des Zusammentretens mehrerer Soloinstrumente war, eignet ihm nicht mehr; dafür ist ihm ein Ersatz geboten in dem Reichthum der Ausdrucksmittel, in der Breite der Form und Mannigfaltigkeit seiner characteristisch verschiedenen Klangorgane, und in der Wucht seiner Schallmasse.

Eintheilung

Gehen wir nunmehr zur Betrachtung der einzelnen Instrumentalformen über. Wie wir in der Vocalmusik von der an das Wort gebundenen, musikalisch noch formlosen Recitation zu den vollkommen entwickelten Bildungen der Arie und des Chores aufstiegen, so nehmen wir hier, von der durchweg noch streng gebundenen formalen Ebenmässigkeit und dem Ueberwiegen eines einzelnen Ausdruckselementes (des Rhythmus) in den einfachen Formen des Tanzes ausgehend, unseren Gang aufwärts zu den in höchstem Sinne kunstfrei gestalteten zusammengesetzten, cyclischen oder symphonischen Formen (Sonate, Quartett und Symphonie). Die phantasieartigen Formen treten in die Mitte, bilden den Durchgangspunkt von jener formalen Gebundenheit, welche sie durchbrechen, zur höchsten organischen Durchbildung eines in verschiedenen, aber doch nur eine Einheit ausmachenden Formen gegliederten Gedankens.

a. Die einfachen, einsätzigen Formen.

Hierunter begreifen wir alle Tonstücke, deren Inhalt, wie in der Vocalmusik beim Liede, bei der Arie oder dem einzelnen Chore, in einem fortlaufenden Satze (mit oder ohne Mittelsatz) beschlossen ist, also einer Auseinanderlegung in mehrere von einander getrennte und eigenthümlich entwickelte Sätze noch nicht bedarf, wenngleich jener eine Satz mehrere Unterabtheilungen enthalten und auch aus mehreren musikalischen Gedanken aufgebaut sein kann.

Die Tanzformen

müssen als solche angesehen werden, deren Ursprung und Entwickelung bis zu einem gewissen Punkt hin nicht durchaus musikalisch selbständig sind, sondern mit einer anderen, der Musik nahe verwandten Kunst enge zusammenhängen.

Der Tanz an sich ist Ausdruck einer inneren Erregung durch rhythmische, nach gewissen Gesetzen formaler und ausdrucksvoller Schönheit geordnete Körperbewegungen. Jederzeit ist er von einer rhythmisch wesentlich ausgeprägten Musik begleitet; denn diese hat vor allen Dingen die Aufgabe, den Tanzschritt und Rhythmus in der ganzen Bewegung zu markiren und den gesammten Tänzertrupp in geordnetem Takt zu erhalten. Ob dieses nun anfänglich durch einfache rhythmische Accente irgend eines Schlaginstrumentes allein, oder in Verbindung mit anderen melodischen Instrumenten, oder auch durch begleitenden Gesang (das Anthema bei den Griechen) geschehen ist, kann uns hier völlig gleichgültig sein. Es genüge die Andeutung, dass, als der Tanz vom einfach rhythmischen Taktschritt zu kunstmässigeren Bildungen und bestimmteren Formen eines beabsichtigten Empfindungsausdruckes sich fortentwickelte, zugleich auch die ihn begleitende Musik sich ausbilden musste. Und wenngleich die Rhythmik immer ihr wesentliches Element blieb, so begann doch das im Tanz sich aussprechende innere Leben seinen Antheil durch reichere harmonische und melodische Formationen ebenfalls auf mehr musikalisch selbständige Weise zu bekunden, welche nun auf den Tanz selbst wiederum rückwirkende Einflüsse ausübte, sofern sie die in der Menge der Tänzer wogenden dunkeln und unklaren Empfindungen durch ihre Ausdrucksmittel jenen deutlicher zum Bewusstsein brachte. Tanz

»Musik und Tanz fliessen, wo sie vereint auftreten, aus demselben Quell, aus der erregten Empfindung«. Der Tanz fordert eine Musik, welche neben der Rhythmik auch durch Melodie und Harmonie nicht allein die gleiche Stimmung ausdrückt, sondern diese auch andauernd erhält, stets von Neuem anfeuert, unter Umständen selbst bis zum höchsten Grade der Erregbarkeit steigert. Diess geschieht, indem sie den Tänzer zu lebhafterer Empfindung anreizt, und um so mehr, je mehr es ihr gelingt, das ihn durchströmende unbewusste Gefühl zu einer begreifbaren Eindringlichkeit ihm zu veranschaulichen, mit Hülfe ihrer Ausdrucksmittel auf das Feinste zu nüanciren, durch den dynamischen Wechsel von Einzel- und Massenwirkung in einheitliche und gegensätzliche Momente zu gruppiren, deren mehrere und mindere Erregtheit dann jenen Wechsel von An- und Abspannung und wiederum erneuter Erhebung hervorbringt, welchen wir überhaupt als das Wesen einer jeden inneren Bewegung und aller musikalischen Darstellung kennen gelernt haben.

Rhythmik

Je nach dem dynamischen Character des Tanzes, ob dieser bald leichter, schwebender, bald kräftiger, markirter, fortreissender ist, äussert sich auch die Musik als Darstellung jener im Tänzertrupp auf- und abwogenden Empfindungen. Indem nun eben der Rhythmus wesentliches Element des Tanzes ist, musste er auch in den verschiedenen Arten der Tanzmusik mehr wie in allen übrigen Tonformen eine mannigfaltige Entwickelung finden, auch der ihn bekleidende Gesang der Tanzmelodie durchaus nach ihm sich richten. Und im Ferneren wird er ein gleichmässiger sein müssen; denn fordert schon jede lebhaftere Bewegung, um geordnet und fasslich zu erscheinen, Gleichmässigkeit im Wechsel, so ist solche dem Tanze für Aufrechterhaltung des Gleichgewichts geradezu unentbehrlich und drängt sich wie von selbst als Gesetz auf. So zeigt auch alle Tanzmusik eine rhythmisch ebenmässige Anschaulichkeit der grösseren Gruppen und ganzen Formen. Weil der melodische und harmonische Gedanke in diese sich hineinbequemen muss, kann er also eine ähnliche kunstfreie Gestaltung nicht gewinnen, wie in den höher ausgebildeten Tonformen. In letzteren ist daher, bei aller Aufrechterhaltung der rhythmischen Ordnung und Gesetzmässigkeit, die Gruppirung und Tonbildung eine beiweitem mannigfaltigere und freiere wie in allen den Tanzformen, welche im Laufe der Jahrhunderte entstanden, und entweder als einfache gesellschaftliche, oder als kunstvoll mimische und theatralische Tänze im Gebrauch gewesen oder gegenwärtig noch sind.

Ebenmaass

Geltung

Damit ist nun nicht etwa gesagt, dass der Tanz als musikalische Ausdrucksform eine durchaus niedere Stellung einnähme; denn wir wissen, als welch eine bedeutende musikalische Macht wir den Rhythmus schon an sich allein anzusehen haben. Ausserdem verhindert die geforderte leichte formale Anschaulichkeit noch keineswegs eine Ausstattung mit der reizendsten und empfindungstiefsten Melodie und bedeutendsten Harmonie, noch dass der Tanz ebensogut Ausdruck des Ernsten, Pathetischen, Kräftigen, Charactervollen, Tragischen, wie des Heitern, Naiven, Anmuthigen und Liebenswürdigen sein kann. Wer Bach's und Händel's Suiten und im Ferneren die Minuetten in Symphonien und Sonaten der drei grossen modernen Meister kennt, kann keinen Augenblick in Zweifel sein, dass auch die einfachsten Tanzformen zur Aufnahme eines bedeutungs- und inhaltsvollen Gedankens dienen können. Um so mehr ist diess möglich, wenn sie wie dort vom unfreien Zweck zum Tanz gespielt zu werden abgelöst, als eine selbständige Gattung von Tonformen auftreten, und hier als tanzartige Melodien zwar die ursprüngliche Entstehung aus der Art ihrer rhythmischen Bewegung und Gliederung noch deutlich erkennen lassen, nunmehr aber des Vortheiles geniessen, von der durchaus strengen Ebenmässigkeit auch der Gruppenbildung (wenigstens in ihren zweiten Theilen) befreit zu sein.

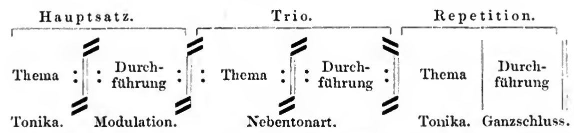
Hiezu kommt noch, dass bekanntlich die Hauptcharacterzüge einer Nation sehr deutlich wie in ihren Volksliedern, so auch in ihren Volkstänzen sich aussprechen, und ein bedeutendes Geschick wie auch tiefes Eindringen in das Wesen eines Volkes erforderlich ist, dergleichen Nationaltänze gut nachzuahmen. Insofern nun die Beobachtung der verschiedenartigen Tanzformen mit ihren eigenthümlichen Rhythmen die geschickte Handhabung der Rhythmik überhaupt beim Tonsetzer bedeutend fördert, ist es entschiedener Unverstand, wenn Musiklehrer Geringschätzung dieser Formgattung ihren Schülern einflössen, statt dieselbe unter ihre regulären Studienmittel aufzunehmen. Natürlich ist hier nicht von Tänzen die Rede, wie sie von vielbeschäftigten Salonmusikschreibern dutzendweise fabrizirt werden, und als Polka

di Bravoura, Valse sentimentale etc. jeder gesunden Empfindung und allem Kunstgeschmack Hohn sprechen.

Grundleglich ist allen Tanzarten die einfache achttaktige Normalperiode, und zwar in ihrer durchaus ebenmässigen Gliederung in Sätze und Abschnitte. Alle enthalten entweder nach je vier oder nach je zwei Takten deutlich fühlbare rhythmische Einschnitte. Ausserdem aber auch in ihren ersten vier, sehr häufig sogar in den ersten zwei Takten alle Zeitfiguren, welche das ganze Stück hindurch wiederkehren. Jene vorhin erwähnte rhythmische Mannigfaltigkeit hat man also auf die verschiedenen Tanzarten zu beziehen, nicht etwa als einen reichen Wechsel des Rhythmus innerhalb eines und desselben Tanzes zu verstehen. Das melodische Gewand, welches den Rhythmus umkleidet, darf ihn bei aller Ungezwungenheit doch nicht verhüllen und seine Einschnitte unkenntlich machen, sondern muss im Gegentheil diese deutlich und klar hervorheben helfen. Form

Die einfachste Tanzform besteht aus zwei Abtheilungen (Reprisen), dem ersten und zweiten Theil. Beide sind einfache achttaktige Perioden, deren jede wiederholt wird. Die zweite setzt die erste in einer ihrem Sinn entsprechenden Weise fort, entweder rein thematisch aus ihr entwickelt, mit Neuem untermischt, oder auch frei hingestellt, der Tonbildung und Stimmung nach jedoch an die erste anklingend. Die ganze Form ist also eine sechszehntaktige Doppelperiode, deren zweite achttaktige zur ersten achttaktigen in ähnlichem Verhältniss wie der Nachsatz zum Vordersatz steht. Nun wird aber sehr häufig, namentlich bei kunstfreier Behandlung, die zweite Periode auf eine unbestimmte (doppelte, oder noch grössere) Anzahl von Takten erweitert, auch findet sich keineswegs selten schon die erste Periode zu sechszehn und mehr Takten ausgesponnen. Der zweite Theil zeigt alsdann eine noch grössere Periodengruppe. Ausser diesem haben ausgeführtere Tanzarten, z. B. die Menuett und wohl die meisten modernen, eine zweite Doppelperiode aus zwei Abtheilungen, welche aus einem neuen, zum Hauptgedanken gewöhnlich in ergänzendem Gegensatz und in verwandter Nebentonart stehenden Thema sich entwickelt: das Trio, so genannt, weil in älteren Tänzen die ganze erste Gruppe bis zum Trio meist zweistimmig ausgeführt wurde, im Trio hingegen der Abwechselung wegen eine reichere Dreistimmigkeit eintrat. Das Trio ist ebenso gebildet wie der Hauptsatz selbst, und ebenso lassen auch seine beiden Perioden eine Erweiterung zu, doch pflegt es, wie es einem Nebengedanken nicht anders zukommt, weniger ausgeführt zu sein als der Hauptsatz. Jede der beiden Perioden wird ebenfalls für sich wiederholt, und nachdem dieses geschehen, der ganze Hauptsatz repetirt, jedoch ohne Wiederholung seiner beiden Theile. Im Wesentlichen ist diess auch die Form der Menuett und des Scherzo in der Symphonie und Sonate, worauf wir im Ferneren noch zurückkommen. Theile Trio

Die allgemeinen Formlinien sind also diese:



Es wird hier nur von den älteren, in Suiten und Partiten wie auch als einzelne Tonstücke vorkommenden Tänzen die Rede sein. Näheres darüber ist zu finden in Mattheson, »Kern melodischer Wissenschaft« (Hamburg 1737, im »Vollkommnen Kapellmeister« aufgenommen), in den Lexiken von Walther, Brossard und Koch, desgleichen in Chrysander's Vorrede zu seiner Ausgabe von »Bach's Klavierwerken« (Wolfenbüttel 1856). Die gegenwärtig üblichen Tänze können als bekannt angenommen werden, ausserdem sind ihnen neue wesentliche Entwickelungsmomente nicht zuzuschreiben.

Allemand Die Allemande, eine »aufrichtige teutsche Erfindung« ist als deutscher Nationaltanz von fröhlichem, munterem, etwas flüchtigem Character, und war als solcher im Zweiviertel- aber auch im Dreivierteltakt, namentlich in Schwaben und in der Schweiz, zu Koch's Zeit (Anfang dieses Jahrhunderts) noch sehr gebräuchlich.

Als Tanzartiges Tonstück in der Suite steht sie im Viervierteltakt, ist von ernsterem Character und mässiger Bewegung, mit voller Harmonie und reicher Melodie, Spielfiguren und Verzierungen ausgestattet. Sie eröffnete stets den Reigen der Suite, folgte in der Partite wenigstens gleich auf die Intrade, Symphonie oder Ouvertüre. In dieser entwickelteren kunstmässigeren Form wurde sie von deutschen Componisten mit besonderer Vorliebe gepflegt, doch bleiben die Allemanden von Bach das Schönste, was in dieser Gattung geschaffen ist. — Als Gesangstück, wie die meisten der übrigen älteren Tanzarten, kommt die Allemand nicht vor.

Angloise Die Angloisen, »deren Haupteigenschaft mit einem Wort der Eigensinn ist, doch von ungebundener Grossmuth und edler Gutherzigkeit begleitet«, haben lebhaften Character und bald mehr bald minder schnelle Bewegung. Sie stehen sowohl in geradem wie in ungeradem Takt, doch hat die Melodie stets geradzahlige, durch starke Einschnitte markirte rhythmische Theile.

Verschiedene Arten Angloisen sind: die Country Dances (Contretänze); die Ballads, eigentlich melismatische Oden oder Lieder mit vielen Strophen, ursprünglich zum Singen bestimmt, doch gleich den französischen Vaudevilles auch zum Spielen und Tanzen gebraucht; die Hornpipes, schottischer Abkunft, im Tripeltakt stehend, »haben bisweilen so was Ausserordentliches in ihren Melodien, dass man denken möchte, sie wären von den Capellmeistern am Norder- oder Süderpol gefertigt worden«, wie Mattheson darüber sich auslässt.

Bourrée Die Bourrée, eine Tanzmelodie französischen Ursprunges — auch zum Singen, doch nur in verzierter Schreibart gebräuchlich —, besteht aus zwei Theilen im Zweiviertel- oder Zweizweiteltakt, mit einem Viertel im Aufschlage anhebend. Jeder Theil hat vier oder acht Takte mit einem rhythmischen Einschnitt nach je zwei Takten.

Von munterem, fröhlichem Character, hat sie ein »fliessendes, gleitendes, glattes und aneinanderhängendes Wesen. Ihr eigentliches Abzeichen beruht auf der Zufriedenheit und einem gefälligen Wesen, hat dabei gleichsam etwas Unbekümmertes und

Gelassenes, eine nonchalance und ein wenig Nachlässiges, doch nicht unangenehmes«. Demnach erfordert sie einen leichten und abgerundeten Vortrag von jedoch nicht allzu geschwinder Bewegung.

Die Ciaconne (Chaconne) und der Passacaglio (die Passecaille), die grössten unter den älteren Tanzarten, nahe mit einander verwandt, haben dieselbe Eigenthümlichkeit gemein, nicht aus Theilen oder Reprisen zu bestehen, sondern nur aus einer Melodie von acht Takten, welche bei jeder ihrer oft zahlreichen Wiederholungen über derselben Grundstimme mit anderen melodischen Veränderungen vorgetragen wird, also derart eingerichtet sein muss, dass sie mannigfaltige Verschiedenheit der Tonfiguren zulässt. Beide stehen im Dreivierteltakt; doch hat die Chaconne langsamere und bedächtigere Bewegung, war ausser zum Spielen und Tanzen auch zum Singen gebräuchlich. Der Passacaglio hingegen wird etwas schneller vorgetragen, und diente allein zum Spielen und Tanzen; er kommt auch im $\frac{4}{4}$ vor. **Chaconne und Passacaglio**

Mattheson sagt, dass nur die Chaconne ein festes Bassthema führe, der Passacaglio hingegen nicht an ein solches gebunden sei. Doch ist der berühmte Orgelpassacaglio von Bach (Bd. I. der Peters'schen Ausgabe) in der That über ein festes Bassthema gebaut, desgleichen variirt der in der Händel'schen Klaviersuite in G moll (Händelausgabe Bd. II. Nr. VII.) ebenfalls ein und dasselbe Thema.

Die Courante oder Corrente wurde getanzt, gesungen, gegeigt, auf der Laute und dem Klavier gespielt. Als Tanz wird sie jederzeit im Dreiviertel- oder Dreizweiteltakt gesetzt, aus zwei Theilen bestehend, mit einer kurzen Auftaktnote anhebend. Sie verlangt einen ernsthaften, mehr gestossenen wie geschleiften Vortrag. **Courante**

Als Klavier- oder Geigenstück wird sie beiweitem freier behandelt: »Hier hat sie keine Schranken, sondern sucht ihren Namen tüchtig mit immerwährendem Laufen zu behaupten, doch so, dass es lieblich und zierlich zugehe«. Für die Laute war sie ehemals, namentlich in Frankreich, sehr beliebt.

Die Gavotte steht ohne Ausnahme im geraden zweitheiligen (Zweiviertel-) Takt, enthält geradzahlige Rhythmen, welche im je zweiten Takt einen fühlbaren Einschnitt haben, und fängt in allen ihren melodischen Theilen mit dem Aufschlag an. Sie besteht aus zwei achttaktigen Perioden. Auch in den Suiten pflegt die Taktzahl der ersten Periode richtig beibehalten, die der zweiten jedoch sehr verschieden erweitert zu werden. Allzu geschwind darf die Bewegung des Vortrags nicht sein. **Gavotte**

»Ihr Affect ist eine rechte jauchzende Freude, das hüpfende Wesen ist ein rechtes Eigenthum dieser Melodien-Gattung und keineswegs das laufende. — Die wälschen Setzer brauchen eine Art von Gavotten für ihre Geige, die oft mit ihren Ausschweifungen ganze Bogen füllen, und nichts weniger sind als was sie sein sollen. Für Clavier setzt man auch gewisse Gavotten, die rechte Freiheit gebrauchen, es aber nicht so arg machen, als die gefiedelten« (Mattheson).

Die Giga (Gigue, Gique). Derselbe Schriftsteller führt deren vier Arten an. Die englischen »haben zu ihrem eigentlichen Affect einen hitzigen, flüchtigen Eifer, einen Zorn, der bald weggehet«; die Loures (spanischen Giguen) im Sechsachtel, Sechsviertel, auch im Dreivierteltakt, mit einem punktirten ersten Achtel in jeder Figur: [rhythm figures], dessen sie **Giga**

bei der Langsamkeit ihrer Bewegung zur Erhaltung des Gleichgewichtes der Schritte bedürfen, bestehen aus zwei Theilen, deren jeder acht, zwölf, auch sechszehn Takte enthält, und zeigen »ein stolzes, aufgeblasenes Wesen«. Die *canarischen Gige* hingegen müssen »grosse Begierde und Hurtigkeit mit sich führen, dabei aber ein wenig einfältig sein«. Die *welschen* endlich, nicht zum Tanzen sondern zum Geigen gebraucht, wovon auch die Benennung herrühren mag, neigen sich gleichsam zu der äussersten Schnelligkeit oder Flüchtigkeit »doch mehrentheils auf eine fliessende und keine ungestüme Art, etwa wie der Strompfeil eines Baches«. Dieser Art sind auch die meisten der in Klaviersuiten vorkommenden Gige.

Im Allgemeinen sind die Gige von munterem und fröhlichem Character. Ist die Melodie zum Tanzen bestimmt, so besteht sie aus zwei Theilen von je acht Takten, und enthält in diesem Fall keine geschwinderen Noten wie Achtel. In grösseren Tonstücken ist sie an keine bestimmte Taktzahl gebunden, alsdann zertheilt man auch das erste oder die beiden ersten Achtel in Sechszehntheile: | oder |. Zuweilen erscheint auch je ein Taktstrich um den anderen ausgefallen, also dass ein Zwölfachteltakt entsteht. Wie die meisten anderen Tanzgattungen diente auch die Giga häufig zum Singen. Als Schiffertanz kommt sie noch heute vor.

Menuett Die *Menuett* (la *Minuetta*) »hat keinen anderen Affect als eine mässige Lustigkeit« und zeichnet sich durch Grazie, maassvolle Bewegung, vornehmen und edeln Anstand aus. Ehedem wurden alle gesellschaftlichen Tänze damit eröffnet. Die Melodie in einem nicht zu geschwinden Dreivierteltakt besteht aus zwei Reprisen, deren jede wenigstens acht Takte enthält, mit einem fühlbaren Einschnitt nach je vier Takten. Die erste Periode schliesst dann entweder auf der Tonika oder deren Halbcadenz, auch wohl in einer verwandten Nebentonart; die zweite auf der Tonika. Ein Trio in verwandter Tonart ist damit verbunden.

Schon in den Suiten bindet sich die Menuett nicht mehr so fest an die für die Tanzform geltenden Bedingungen, und als man in der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts anfing, sie in die dreisätzige Symphonie und Sonate als vierten (der Reihenfolge nach als zweiten oder dritten) Satz aufzunehmen, wurde die Form noch freier. Man gliederte den Rhythmus, wennauch im ersten, so doch im zweiten Theil nicht mehr so streng, auch wurde der Periodenbau reicher und mannigfaltiger, desgleichen das Tempo mitunter geschwinder, als mit dem Tanzen verträglich gewesen wäre. Bei *Beethoven* trat das Scherzo in Symphonien und Sonaten an ihre Stelle.

Passepied Der *Passepied*, bretagnischer Schiffertanz, im Dreiviertel- und noch häufiger im Dreiachteltakt, kommt in Ansehung des Characters mit der Menuett überein, hat aber eine lebhaftere und munterere Bewegung. Er besteht aus zwei Theilen mit geradzahligen Rhythmen.

Polonaise Die *Polonaise*, polnischer Tanz im Dreivierteltakt, mit dem Niederschlag beginnend, von feierlich gravitätischem Wesen. Die Bewegung hält zwischen Andante und Allegro etwa die Mitte. Wennauch der Rhythmus geradzahlig bleibt, so ist doch die Anzahl der Takte nicht bestimmt, es hat aber jeder zweite Takt einen merklichen Einschnitt. Eine rhythmische Eigen-

thümlichkeit der Polonaise besteht darin, dass die Cäsuren, Abschnitte und Cadenzen auf schlechte Takttheile fallen, Accentrückungen überhaupt häufig sind.

Der Rigaudon, wahrscheinlich provencalischen Ursprunges, ist eine Tanzmelodie von munterem und fröhlichem Character, deren Eigenschaft in einem »angenehmen und etwas tändelnden Scherz« besteht. Im Allabrevetakt mit dem Aufschlag anhebend, hat er zwei, mitunter aber auch vier Reprisen. Rigaudon

Dabei muss noch bemerkt werden, dass der dritte Theil »gleichsam eine parenthesin oder Einschaltung vorstellen soll; als ob derselbe gar nicht zum Hauptvortrage gehörte, sondern nur so von ungefähr dazwischen käme. Derowegen er auch die Tiefe des Klanges, und keinen rechten Schluss bietet, damit der folgende um desto frischer ins Gehör falle. Der Rigaudon ist übrigens ein Zwitter, aus der Gavote und Bourrée zusammengesetzt, und mag nicht unfüglich eine drei- und vierfache Bourrée heissen. Doch sind die Umstände und Förmelgen, die Eintheilung, der Umfang, die Abwechselung ganz anders beschaffen«.

Die Sarabande, vermuthlich spanischen Ursprunges, hat endlich langsame Bewegung, steht in ungerader Taktart, ist harmonisch reich ausgestattet, duldet Notenfiguren von allen Gattungen und fordert einen mit Spielmanieren nach Art des Andante oder der Allemand ausgezierten Vortrag. Ihr Character ist, wie Mattheson sagt, »keine andere Gemüthsbewegung als die Ehrsucht; doch sind die Spezies darin unterschieden, dass die Tanzsarabande in engerer und doch dabei viel hochmüthigerer Verfassung sich befindet, als die übrigen ihres Geschlechts; dass sie keine laufenden Noten zulässt, weil die Grandezza solche nicht leiden kann, sondern ihre Ernsthaftigkeit steif und fest behält«. Ist sie für Klavier bestimmt, so wird sie wohl zuweilen mit Variationen verbunden. Ausserdem diente sie auch noch zum Singen. Sarabande

Erinnern wir uns, dass die Namen dieser Tänze wegen der zu ihrer Zeit allgemein feststehenden und bekannten Vortragsart auch als Tempo- und Vortragsbezeichnungen für Tonstücke dienten, welche nur deren Character hatten, ohne selbst Tänze zu sein. So findet man bei Instrumental- wie Gesangstücken die Ueberschriften: im Tempo der Corrente, der Menuett, alla polacca etc. Es ist hiemit dann nur die Art der Bewegung und des Vortrags gemeint. Für Ausbildung des letzteren sind alle diese Tänze ein vortreffliches Studienmittel; sie fordern ungemeinen Fluss, Abrundung und Leichtigkeit neben prägnanter rhythmischer Accentuation und richtiger Auffassung ihrer Charactereigenthümlichkeiten.

Die ihrer Zeit, besonders in Klavierstücken gebräuchlichen Spielmanieren sind bis auf den einfachen Triller, Pralltriller und Mordent fast gänzlich ausser Anwendung gekommen. Theils wurden sie durch den Zeitgeschmack hervorgerufen, theils auch durch den wenig aushallenden Klang der damaligen Instrumente; man suchte deren Klangarmuth im getragenen Gesange dadurch zu begegnen, dass man lange Noten in schnell dahinrollende verwandelte, den wesentlichen Melodieton mit Ausschmückungen, in denen er mehrfach wiederkehrte, umgab und umschrieb, und so den durch schnelles Verklingen gehaltener Töne entstehenden tonleeren Raum Spielmanieren

ausfüllte. Die Orgel mit ihrem fortklingenden Ton bedurfte zwar dieses Aushülfsmittels nicht zur Herstellung eines getragenen Gesanges, in der Spielart aber dem Klavier ähnlich, nahm sie auch Vieles von dessen Formen und Ausdrucksarten an.

Angaben und Erklärung der Spielmanieren kann man in Ph. Em. Bach, »Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen«, in Griepenkerl's Ausgabe der Bach'schen Orgelwerke (Peters, Bd. I.), in der »Bachausgabe« (Bd. III.) finden; am vollständigsten aber in der erwähnten Vorrede von Chrysander.

Marsch

Ueber die Form des Marsches ist nichts Besonderes zu bemerken; im Wesentlichen ist sie die des Tanzes mit einem Trio, die Taktart jederzeit eine gerade, die Bewegung je nach der Bestimmung des Tonstückes: im Trauermarsch oder anderen, bei feierlichen Aufzügen und ähnlichen Gelegenheiten dienenden, eine ruhige und gemessene, im Geschwindmarsch eine schnellere. Bekanntlich hat auch der Marsch Aufnahme in der Symphonie gefunden (»Eroica«, As dur-Sonate von Beethoven, »Weihe der Töne« von Spohr). — Wenngleich nicht selbst Tanzform, diente im Ferneren

Entrée

die Entrée zur Eröffnung grösserer Ballete; die Benennung wurde aber auch auf andere kleine Instrumentaleinleitungen angewendet, Tonstücke, welche gewöhnlich aus zwei Reprisen bestehend, mässig langsame, ihrem meist ernsthaften Character entsprechende Bewegung hatten.

Auch hier können wir Mattheson folgen, indem er sagt, »dass bei der Entrée zwar ein majestätisches Wesen stattfinden müsse; doch darf sie nicht so hochtrabend einhergehen wie der Marsch, und hat mehr Scharfes, Punktirtes und Reissendes an sich als irgend eine andere Melodie. Ihre herrschende Eigenschaft ist die Strenge, und der Zweck dass sie die Zuhörer zu solcher Aufmerksamkeit reizet, als ob etwas Fremdes und Neues vorgebracht werden sollte«. Sie leidet auch eine ungerade Taktart, die beiden Wiederholungstheile sind gerne von gleicher Länge. Der Anfang beginnt bisweilen mit der Oberstimme allein, und der Bass wird dann erst nach einer Pause nachahmend eingeführt.

Variation

Eine von allen, namentlich Klaviercomponisten älterer und neuerer Zeit sehr vielfach behandelte Form ist

die Variation eines gegebenen Thema.

Das Thema, gemeinhin eine aus zwei Theilen (sechszehntaktige Doppelperiode) bestehende Melodie, wird verschiedene Male nach einander verändert und umgebildet. Diess kann aber auf mehrere Arten geschehen. Es betreffen die Umbildungen entweder im Wesentlichen nur die Melodie; Harmonie und Rhythmus nur soweit sie von jener untrennbar sind. Grössere Notengattungen werden in mannigfach kleinere zertheilt, ein ruhig fortschreitender Gesang in Passagen aufgelöst, die Begleitfiguren geändert, liegende Harmonien in gebrochene Akkorde, Spielfiguren oder Figurationen anderer Art auseinandergelegt. Ausserdem wird wohl auch die Tonart gewechselt, Moll in Dur, oder Dur in Moll verwandelt. Wenngleich nun diese Umbildungen den Character des Thema selbstverständlich nicht unberührt lassen, so haben wir hier doch keineswegs derartige Gestaltungen eines Neuen aus Gegebenem, wie wir durch eigentliche thematische Arbeit gewannen, sondern eben nur Veränderungen und Umschreibungen der ihrer ganzen Ausdehnung nach

Einfache Variirung

mit allen eigenthümlichen Wendungen wiederkehrenden, oft von derselben harmonischen Unterlage getragenen Melodie. Die ganze Umbildung ist eben weiter nichts als eine Umschreibung des Thema.

Im Ferneren kann jedoch die Art ein Thema zu variiren eine freiere sein, indem sie nicht nur auf melodiöse Abänderung, Verzierung, andere Begleitfigur und Wechsel der Tonart sich beschränkt, sondern der Componist, so zu sagen durch das Thema angeregt, in den Variationen seine Empfindungen und Reflexionen darüber ausspricht, und es in diesem Sinne auf die mannigfaltigste Weise durchbildet. Jedoch so, dass auch in der freiesten Variirung das Thema als musikalisch grundleglicher Gedanke und Ausgangspunkt deutlich erkennbar bleibt. Variationen, in denen man alles Mögliche nur nicht das Thema selbst findet, oder dessen allgemeinen Character sie auch nicht einmal festhalten, sind von vorne herein ein Unding, weil sie, von allem Anderen abgesehen, vor Allem dem Formbegriff nicht entsprechen. Zu welcher Bedeutung diese phantasieartigen Variationen jedoch ohne ein solches vollständig unfruchtbares Geistreichthun sich erheben können, wissen wir aus Bach's »Arie mit 30 Veränderungen«, Beethoven's zahlreichen und vorzugsweise bedeutungsvollen Werken dieser Art, desgleichen aus Schubert's vierhändigen Variationen über französische Lieder und aus dem Adagio seines D moll-Quartetts, Mendelssohn's »Variations serieuses«, Schumann's »Symphonischen Etüden« u. A. m. Hier sind die Variationen in der That eine Reihe von Gestaltungen, welche, ein und demselben musikalischen Grundgedanken entsprungen und ohne diesen Ursprung verkennen zu lassen, doch als selbständig characteristisch ausgeprägte Gebilde erscheinen. freiere

Im Allgemeinen sind die Mittel der Variirung die der thematischen Arbeit; nur wird (auch in diesen letzterwähnten, mehr phantasieartigen Variationen) das Thema nicht in seine einzelnen Bestandtheile zergliedert, sondern stets der ganzen Ausdehnung nach umgebildet. Mittel

Entweder können nun die Variationen durch Wiederholungsclauseln von einander getrennt sein, und diese nur gegen das Ende hin ganz fortbleiben. Oder sie sind nicht in Repetitionsclauseln geschlossen, sondern gehen in einem zusammenhängenden Satze fort, ihre Theilungen werden dann nur durch Cadenzeinschnitte bemerkt. Die Variirung nimmt dann mehr den Character einer thematischen Verarbeitung, und mit ihr auch wohl eine breitere Gruppirung der Perioden an, indem auch einzelne Theile des Thema breiter ausgebildet werden. Zuletzt tritt dann nicht selten das Thema noch einmal in einfacher Gestalt auf und giebt einen festen formalen Abschluss, ähnlich der Repetition. Form

Es kommen auch Doppelthemen vor, deren eines mitunter in Dur, das andere in Moll steht; beide werden in der Variationenreihe abwechselnd durchgeführt. Nicht selten treten zwischen die einzelnen Variationen auch freie Verbindungssätze. Häufig steht die Variationenform auch in der Sonate und Symphonie, und zwar meist als Andante, seltener als erster oder letzter Satz.

Hinsichtlich des allgemeinen Modulationsganges ist nur zu bemerken, dass er innerhalb der einzelnen Variation in den meisten Fällen der des Thema bleibt, die Ausweichungen entweder den freien Verbindungssätzen, wenn solche vorhanden,

überlassen sind, auch plötzlich erfolgen, so dass die neue Tonart ohne weitere Vermittelung eintritt, oder ganz kurz vor dem Schluss der vorangehenden Variation in die folgende modulirt wird.

Vom Gesichtspunkt des höheren musikalischen Formbegriffs aus betrachtet, hat aller interessanten Schöpfungen ungeachtet wenigstens die einfache Variationenform nur untergeordnete ästhetische Geltung. Denn bei aller Kunstfertigkeit und bei allem Geschmack, welchen der Tonsetzer auch hierin entfalten kann, ist doch die Aussprache bis zu hohem Grade gebunden durch das Thema, dessen periodische Gliederung auch bestimmend auf den Periodenbau der ganzen Reihe einfliesst; sie giebt mehr einen Bildercyclus, wie eine organische freie Entwickelung eines Gedankens. Bedeutender an sich sind die Variationen in einem fortlaufenden Satze mit zwei Themen sowie mit freien Mittelsätzen, indem die Form weniger eingeschränkt ist, Contraste und grössere Stimmungsmannigfaltigkeit möglich werden.

Lied ohne Worte

Die übrigen einsätzigen geschlossenen Formen bringen unserem Formbegriff nichts Neues hinzu. Das Lied ohne Worte bekundet sein Wesen schon durch den Namen, als Tonstück lyrischen Inhaltes, meist aus einem Thema mit oder auch ohne dazwischentretenden, aus einem anderen verwandt anklingenden Motiv gebildeten Mittelsatz. Im Weiteren mag das im vorigen Capitel über das Lied selbst Bemerkte gelten. — Das sogenannte Klavierstück trägt diesen allgemeinen Namen, weil es eben keine speciellere Formgattung für sich bildet, sondern seinen ungefähren Umrissen nach bald mit dem Lied ohne Worte zusammenfällt, bald mehr der Phantasie sich nähert. Doch fehlen nicht alle unterscheidenden inneren Merkmale. Im Liede ohne Worte herrscht der Gesang, die Melodie vor; im Klavierstück wenigstens nicht jederzeit; es kann einen mehr schildernden und darstellenden Character haben, desgleichen auch mehr auf Darlegung der Technik ausgehen. Doch wennauch in neuester Zeit mit besonderer Beziehung auf kleinere einsätzige Tonstücke aufgekommen, ist der Name doch ein Allgemeinbegriff, den man ebensogut auf manchen Etüde, Scherzo, Capriccio, Präludium etc. genannten Satz anwenden kann. — Die Etüde ist im Grunde nichts weiter als ein Uebungsstück, in welchem ganz besonders gewisse Tonfiguren, Passagen, oder bestimmte Wendungen und Eigenheiten des Ausdrucks (Vortragsetüde) mit Hinsicht auf Ausbildung technischer Fertigkeit durchgeführt werden. Wenngleich geistvolle Componisten auch hierin viel Schönes geboten haben, interessirt uns die Form an sich nicht weiter.

Klavierstück

Etüde

Präludium

Im Ferneren ist das Präludium dem eigentlichen Begriff nach ein Einleitungssatz, ein Vorspiel zu etwas Grösserem; sein Zweck, die Aufmerksamkeit zu erwecken und auf das Kommende vorzubereiten. Entweder hat es einen phantasieartigen — präludirenden — Character ohne festes Thema, besteht aus aneinandergereihten Akkorden ohne sonderliche Berücksichtigung der Melodie, aus gebrochenen Akkordfolgen und Figuren, enthält auch wohl Anklänge aus dem, worauf es vorbereiten soll. Oder es tritt in einer fest durchbildeten Form auf, hat seinen Hauptgedanken, auch einen zweiten Nebengedanken, welche oft in kunstvoller Weise verarbeitet werden. So finden wir bei Bach Präludien von grosser Ausdehnung und kunstreicher Arbeit,

meist einer Fuge vorausgehend. Es können auch kanonische und imitatorische Bildungen vorkommen, zuweilen wohl sogar vorherrschen, ebenso findet die fugirte Schreibart Anwendung. Nicht selten steht das Präludium ganz für sich allein, ohne dass ein weiteres Tonstück ihm folgt, und hat alsdann den Zweck, bei Gelegenheit als Einleitung zu irgend einer anderen Musik, oder auch einer Feierlichkeit je nach richtiger Wahl verwendet zu werden.

In seinem Wesen liegt, dass ein allgemeingültiger fester Formumriss sich hier nicht geben lässt. Bei Bach haben viele Präludien jenen rein präludirenden, phantasie- oder toccatenartigen Character, aus gebrochenen Akkorden und Spielfiguren bestehend (z. B. Präludium und Fuge für die Orgel in G moll, Bd. III. der Peters-schen Ausgabe); andere wiederum sind grosse durchgeführte Tonsätze in fester Form, z. B. in C moll, Bd. II. der Orgelwerke; in E♭ dur, Bd. III., mit einer verhältnissmässig kurzen, und einen finalartigen Character tragenden Fuge, so dass das Präludium wenigstens der Ausdehnung nach als die Hauptsache erscheint. Im wohltemperirten Klavier kann man hinreichende Beispiele von beiden Arten finden. Zu gottesdienstlichen Zwecken bestimmte Orgelpräludien sind sehr häufig über einen Choral gearbeitet, dessen Melodie ihnen entweder als Cantus firmus unterliegt, oder anderweitig thematischen Stoff darbietet.

Das Präludium führt unsere Betrachtung auf

die phantasieartigen Formen

überhaupt, deren allgemeine Eigenheit dahin sich bestimmen lässt, dass unmittelbar freier Empfindungserguss, nach Umständen auch augenblickliche Laune in ihnen vorzuherrschen scheint, ohne jederzeit in einen der festgestellten Formtypen sich hineinzubequemen. Gänzlich der Form sich entrathen kann ein geordnetes Tonkunstwerk allerdings nicht, irgend eine Begrenzung des Gefühlsinhaltes durch einen richtigen logischen Zusammenhang des Ausdruckes muss jederzeit vorhanden sein. Er ist nur nicht immer gleich deutlich nachzuweisen, indem in manchen phantasieartigen Sätzen nur bestimmte Perioden eine Aehnlichkeit der Ton- und Zeitfiguren zeigen, andere gänzlich abweichen und ihr Zusammenhang sich nur empfinden lässt. Dass aber ein solcher auch selbst ohne vorhandene Aehnlichkeit möglich ist, haben wir gesehen. Das künstlerische Gefühl geht hier sicherer als aller Verstandesnachweis. Bei alledem existirt jedoch kein Tonstück, sei es auch die freieste Phantasie, ohne jede Aehnlichkeit und Durchbildung irgend einer Melodie oder Ton- und Zeitfigur wenigstens innerhalb einzelner Perioden. Damit ist aber auch ein Untergrund und Anhalt für das Verständniss der ganzen Bewegung gegeben. Begriff

Man darf also dem Begriff der Phantasie nicht absolute Formlosigkeit substituiren wollen; wir finden Phantasiestücke bei Bach z. B. sogar durchaus in gebundener Schreibart abgefasst. Es wird also in solchen freien Sätzen die Form nur im weiteren Sinn durch den Gedanken bedingt, wie etwa in der Symphonie, überhaupt in jedem bestimmt beschlossenen Formtypus. Eine völlig formlose musikalische Aussprache eines Gedankens ist künstlerisch undenkbar, indem sonst jede Anschaulichkeit fehlen und alles Verständniss unmöglich werden muss. Der Unterschied der phantasieartigen Sätze von den

fest geschlossenen liegt eben nur darin, dass ihre Form nicht als eine bestimmte Formgattung, sondern als Form im Allgemeinen, als Anschaulichkeit überhaupt erscheint, dabei aber eine freiere Behandlung gestattet, indem eine zwar ebenfalls durch die künstlerische Vernunft begrenzte, aber doch beiweitem mehr durch augenblickliche Regung bedingte Aussprache eines inneren Herganges ihr Wesen ist.

Freie Phantasie Die Grundlage aller phantasieartigen Tonsätze ist die sogenannte freie Phantasie, ein Tonstück, welches der Künstler nicht aufschreibt, sondern à mente extemporirt, entweder über ein gegebenes oder selbstgewähltes Thema. Indem aber von einem Thema die Rede ist, wird schon ausgesprochen, dass auch die freie Phantasie, wenngleich der Künstler noch so sehr von der augenblicklichen Eingebung sich hinreissen lässt, doch von einem bestimmten Grundgedanken und einer Grundstimmung ausgeht, welche auch ihren weiteren Verlauf wenigstens bis zu einem gewissen Grade bedingen. Treten auch andere Stimmungen hinzu, macht selbst die Laune sich geltend, ändert sich sogar der ganze Gefühlsinhalt, so kann jene erste Stimmung doch nicht so vollständig verneint werden, als ob sie niemals dagewesen wäre. Folglich macht sie, wennauch nur im Stillen so doch in irgend einer Weise, ihren Einfluss geltend. Und wie in einer gesunden Natur die Entwickelung eines Gefühls oder die Association der Gefühle jederzeit einheitlich vor sich geht, so wird eine künstlerisch durchbildete um so weniger dieser Naturnothwendigkeit widersprechen. Und so wird auch das, was wir in einem phantasieartigen Tonstück als freie augenblickliche Inspiration ansehen, stets im Zusammenhange mit dem Grundgefühl und grundleglichen Tongedanken stehen, nur als eine wechselnde Erscheinungsform desselben auftreten und zu solchen Tonbildern sich gestalten, denen wennauch scheinbar die äussere Aehnlichkeit, doch der innere Zusammenhang nicht mangelt. In vielen Phantasiestücken wird das Hauptthema oft im ganzen Verlauf nicht weiter berührt, durchbricht alsdann aber gegen das Ende hin die möglicherweise reiche Fülle von Nebengedanken und Stimmungen, durch welche es anscheinend verdrängt wurde, um durch dieses schliessliche Auftreten seine Grundleglichkeit zu bezeugen, und, auch hier der Repetition in geschlossenen Sätzen ähnlich, dem Tonsatz zugleich eine formale Abrundung zu verleihen.

Eine Phantasie über einen gegebenen Gesang (etwa eine Orgelphantasie über einen Choral) stellt sich in vielen Fällen nur als eine phantasieartige Behandlung des Cantus firmus heraus. Hier ist dann jene Einheit schon durch den festen Gesang angebahnt. Doch nimmt diese Art der Phantasie unsere Aufmerksamkeit weniger in Anspruch wie die ganz freien Formen, von denen wir die interessanteste etwas näher in's Auge fassen wollen.

Toccata. Begriff Die Toccata nämlich, eine sehr alte, früher stark gepflegte, jetzt bis auf den Namen und verhältnissmässig wenige Monumente gänzlich verschollene, phantasieartige, Tasteninstrumenten natureigene Spielform. Die characteristischen Merkmale, welche sie von anderen ähnlichen Formen unterscheiden, lassen sich schwer bestimmen. Manche Tonsätze des grössten mo-

dernen Toccatenmeisters S. **Bach** können wir ebensogut Phantasien oder Präludien wie Toccaten nennen. Die älteren Schriftsteller lassen uns mit ihren Erklärungen hier auch im Stich. **Prätorius** sagt, sie sei ein Präambulum oder Präludium, »welches ein Organist, wenn er erstlich uff die Orgel oder Clavicymbalum greifet, ehe er ein Mutet oder Fugen anfehet, aus seinem Kopff vorher phantasieret mit schlechten entzeln Griffen«. Im Allgemeinen gehört sie also zu dem Stil, welchen die Italiener *à mente non à penna* nannten; der Name ist mehr ein Allgemeinbegriff für nicht streng und geschlossen durchgeführte, sondern anscheinend mehr der augenblicklichen Eingebung folgende Tonstücke. Auch die *Intonazioni*, *Arpeggi senza e con battuta*, *Ariosi*, *Passaggi*, *Fantasie*, *Ciacone*, *Capricci* »alle mit einander sammt ihrem Final« wurden unter dem allgemeinen Namen »Toccate« begriffen, »als welcher überhaupt ein Gespiel [*toccare* stossen, schlagen] bedeutet, und obige Gattungen brauchen oder weglassen mag, nachdem es gut befunden wird« (**Mattheson**).

Wahrscheinlich ist die Toccata vom Klavier ausgegangen und hat von da auf die Orgel sich übertragen. Jene Art, einen Gesang oder eine Harmoniefolge durch Verzierungen, Passagen, Akkord- und melodische Figuren zu beleben, ursprünglich nur ein durch die Klangarmuth des Klavieres herbeigerufenes Aushülfsmittel, entwickelte sich allmälig zu einer selbständigen Ausdrucksweise. Indem eine Reihe von Zusammenklängen und Tonfolgen mannigfaltig getheilt und gebrochen wurde, folgte man nur dem Naturell der Tasteninstrumente, und aus diesem heraus entstand eben diese Form, welche nicht im getragenen Gesange oder im kunstvoll harmonischen Aufbau und mannigfaltiger Stimmenverflechtung ihre Eigenthümlichkeit hat, sondern in dem Reichthum an Spielfiguren, gebrochenen Gängen, Akkordpassagen, denen wohl eine bestimmte harmonische oder melodische Folge unterliegt, ohne jedoch das Wesentliche zu sein. »Wer die meisten künstlichen Schmückungen und seltensten Fälle anbringen kann, der fährt am besten«. Die Orgel, wenigstens in der Spielart mit dem Klavier übereinkommend, nahm zwar in mancher Hinsicht auch dessen Vortragsweise und Formen an, doch nicht ohne rückwirkende Einflüsse darauf zu üben. Denn in Orgeltoccaten finden sich sehr häufig Partien, welche durchaus auf beständigen Fortklang des Tones berechnet sind, abgesehen von den nur mit Hülfe von Register- und Klavierwechsel zu ermöglichenden unterschiedenen Klangfärbungen und dynamischen Contrasten. **Entstehung**

Die Form im Grossen und Ganzen ist eine durchaus ungebundene. »Die Hauptsätze und Unterwürfe«, fährt **Mattheson** im Ferneren fort, »lassen sich zwar nicht ganz und gar ausschliessen; sie dürfen aber nicht recht an einander hangen, viel weniger ordentlich ausgeführt werden, daher denn diejenigen Verfasser welche in ihren Toccaten und Phantasieen förmliche Fugen durcharbeiten, keinen Begriff von dem vorhabenden Styl haben, als welchem kein Ding so sehr zuwider ist als die Ordnung und der Zwang«. Doch ist diess nicht so zu verstehen, als ob die Toccata jede gebundenere Schreibart **Form**

völlig abwiese. Manche derartige Sätze entwickeln sich in der That ohne jeden festen Grundgedanken, oder wenn ein solcher auch vorhanden ist, doch ohne dessen Durchbildung zu verfolgen. Die Aehnlichkeit beruht dann etwa auf periodischem Festhalten einer gewissen Figur, sonst haben sie einen rein präludirenden und einleitenden Character. Andere hingegen zeigen deutliche Gruppirung (wennauch nicht im Sinne ebenmässiger Periodenbildung) und bestimmten Zusammenhang in einheitlicher Durchführung entweder eines oder auch mehrerer Haupt- und Nebengedanken. So z. B. die grossen Orgeltoccaten in F dur und D moll (dorisch) bei S. Bach, beide halten bestimmte Grundgedanken fest und verarbeiten sie thematisch. Jederzeit folgt der Toccata (wie auch in sehr vielen Fällen den übrigen Phantasieformen) ein streng geschlossener Satz, bei Bach stets eine Fuge, in welcher dann das freie Phantasieleben eine Concentration in fester Form erfährt. Eigenthümlich ist die kurze, mehr im Concertstil gehaltene Toccata desselben Meisters (D moll, Peters Bd. IV. Nr. 4.), deren völlig ungebundener Schreibart ohne jeden breiter durchbildeten Gedanken eine gleichfalls in phantasieartigem Stil gehaltene, mit Spielfiguren untermischte Fuge (oder eigentlich Fugato) sich anschliesst. Häufig bleibt die metrische Bewegung durch das ganze Stück sich gleich (etwa Unterbrechung durch schnellere Spielfiguren und einzelne Halte abgerechnet), wodurch denn der betreffende Satz ein hinströmendes und fortreissendes Wesen bekommt.

Die Toccaten des grossen Orgelmeisters Claudio Merulo (1557 Organist zu St. Marcus in Venedig) beschreibt Winterfeld etwa folgendermassen: »Zuerst eine Reihe einfach harmonischer Zusammenklänge, in denen nur die gewählte Tonart der belebende Grundgedanke ist. Diese Reihe wird durch schnell hinrollende Töne mannigfach umkleidet, ein Schmuck, der im Verlauf des Stückes immer reicher emporblüht. Allein sie wechselt dann auch mit Zwischensätzen, in welchen ein sangbares, kurzes, im Vorangehenden nicht selten schon angedeutetes Thema in harmonischer Verflechtung fugenartig ausgeführt wird, ohne dass jedoch die Ausführung an eine strenge Regel gebunden schiene. Mit seinen Zeitgenossen sind Merulo nur die zuerst erwähnten Reihen gemein, sonst nur die allgemeinen Grundzüge. Denn die mehrsten unter Jenen sehen es in ihren Toccaten hauptsächlich darauf ab, eine bedeutende Fertigkeit an den Tag zu legen, doch geht ihnen über der Bemühung, in der technischen Ausführung zu glänzen, die Kunst oft verloren«.

In jenem höheren Sinne wurde die Toccata durch Bach völlig ausgebildet und auf diejenige Höhe ästhetischen Werthes geführt, welche sie überhaupt zu erreichen vermag. Ausser Claudio Merulo (»Toccate d' Intavolatura d' Organo« 1598) haben noch manche andere Componisten Bedeutendes in dieser Form geleistet. So Michael Rossi um 1635 (»Toccate e corente d' Intavolatura d' Organo«, zu Rom gestochen), Johann Jacob Froberger war seiner Zeit berühmt darin (drei Werke von ihm, 1695, 1699 und 1714, enthalten Toccaten).

In diesen älteren Orgelwerken weicht das Liniensystem von dem unsrigen ab. So schrieb Merulo für die rechte Hand 5 Linien mit dem Discantschlüssel, für die Linke 8, mit Alt- und Bassschlüssel über einander. Rossi 6 für die Rechte, für die Linke ebenfalls 8 mit derselben Schlüsselbesetzung wie Merulo. Froberger 6 für die Rechte, 7 für die Linke mit übereinanderstehendem Tenor- und Bassschlüssel. Von Georg Muffat erschienen 1690 (»Aparatus Musico organicus«) zwölf Toccaten, und von dessen Sohn Gottlieb führt Gerber ein ebenfalls zwölf Toccaten

enthaltendes Manuscript an. Es liegt in dem Wesen dieser der augenblicklichen Eingebung angehörenden Form, dass bei aller Pflege, welche die Organisten ihr angedeihen liessen, doch verhältnissmässig nur sehr wenig im Druck ausgegangen ist.

Im Weiteren bleibt über die phantasieartigen Tonstücke wenig zu sagen. Welchen Namen sie auch führen, im Wesentlichen sind ihnen die vorhin aufgestellten Characterzüge gemein: die Form ergiebt sich aus der Folgerichtigkeit des Gefühls unmittelbar, ohne entweder den Umrissen, oder wenn auch diesen, so doch der inneren Durchbildung nach an einen der festgestellten Formtypen sich anzuschliessen. Dem Gehalt nach sind Phantasiestücke in vielen Fällen überwiegend subjectiver Natur, in anderen nicht. So kommt es im Capriccio darauf an, eine besondere Empfindungsweise in einem launenhaft phantastischen, überraschenden Tonspiel auszudrücken. Andererseits nöthigt aber schon das Instrument, auf welchem die Phantasie vorgetragen wird, jenachdem es Klavier, Orgel oder irgend ein Streichinstrument ist, zu einer gewissen objectiv instrumentalen Darstellung, und im Ferneren kann die Phantasie durch ein Object angeregt werden, welches an sich die subjective Behandlung ausschliesst und eine durchaus stilgerechte fordert. So die Phantasie über den Choral und im weiteren Sinne auch über ein jedes gegebene Thema. Dem Wesen der ganzen Form entsprechend, ist endlich auch der Periodenbau von der streng formalen Ebenmässigkeit entbunden. Wenigstens wird er häufig unterbrochen durch Dazwischentreten gangartiger Partien, Passagengruppen, Figurationen ohne jede bestimmte Taktzahl. Darum entbehrt die Phantasie aber noch keineswegs jener Eurythmie im Grossen, welche als ein Gleichgewicht von Hebung und Senkung des inneren Bewegungsrhythmus, auch im Aeusseren als anschauliche Gliederung, richtige Vertheilung der Contraste, Lichter und Schatten, dynamischen Wechselwirkungen, und als Ordnung der Gedanken erscheint. Die Takteintheilung kann allerdings vollständig fehlen; manche Werke dieser Art sind durchaus ohne alle Taktstriche geschrieben, und im Ferneren kommt es auf den Character des Tonstückes an, ob auch das Tempo ein einheitliches sein, oder, wie sehr häufig der Fall, wechseln, beschleunigt und verzögert werden soll. Ohne Rhythmus und Zusammenordnung der Tonfiguren durch eine naturgemässe Accentstellung ist die Phantasie darum noch ebensowenig wie irgend ein anderes Tonstück.

---

b. Die mehrsätzigen, cyclischen oder symphonischen Formen.

Die mehrsätzigen Formen bestehen nun aus mehreren verschiedenen, der äusseren Gestaltung, Zeitbewegung, Tonart und inneren Durchbildung nach in sich selbständig abgeschlossenen Sätzen, von denen ein jeder jedoch nicht als ein Vollständiges für sich allein, sondern als Glied eines ästheti- Begriff

schen Zusammenhanges gelten, und zum ganzen Werke in einem ähnlichen Verhältniss stehen soll, wie die einzelne Phase eines inneren Erlebnisses zu dessen ganzem Verlauf.

Es kann vorbemerkt werden, dass Sonate, Quatuor (Duo, Trio, Quintuor etc.) und Symphonie dieselben Formumrisse mit einander gemein haben, wenngleich Abweichungen innerer Art schon in sofern sich ergeben müssen, als die Sonate für ein Soloinstrument, und zwar wiederum für Orgel, Klavier oder ein Streichinstrument, das Streichquartett für vier obligate Stimmen, und die Symphonie für volles Orchester gedacht und abgefasst wird. Auf diese Unterschiede kommen wir zurück, nachdem wir die allgemeinen Formumrisse betrachtet haben.

Theilung in Sätze

Ein umfassendes Tonwerk verlangt schon aus Gründen äusserer Zweckmässigkeit Theilung und Zusammenschluss des Inhaltes in bestimmte Hauptabschnitte. Solche Hauptabschnitte sind die einzelnen Sätze. Unsere modernen cyclischen Formen bestehen gemeinhin aus vier Sätzen; diese Theilung nehmen wir hier auch als die massgebende an und lassen es vorläufig dahingestellt sein, dass das Concert fast immer, mitunter auch das Streichquartett und die ältere Symphonie aus drei, die Sonate nicht selten sogar aus nur zwei Sätzen besteht.

Die gewöhnliche Aufeinanderfolge der vier Sätze ist nachstehende:

I. Erster Satz. Im engeren Sinne auch die Sonatenform oder schlechthin das Allegro genannt; jederzeit von kräftig lebhafter oder schneller Bewegung: Allegro, Allegro maestoso, con brio, assai, con spirito etc.

II. Zweiter Satz. Schlechthin Adagio genannt wegen seiner langsamen, oder doch gemessenen Bewegung, wenngleich ihm neben jenem auch häufig andere verwandte Tempi: Largo, Larghetto, Andante, Andantino, seltener schnellere (Allegretto) zukommen.

III. Dritter Satz. Entweder die Menuett (ein Satz im Character des bekannten Tanzes), oder in neuester Zeit (seit Beethoven) das Scherzo; Beide können verschiedene Grade mehrerer oder minderer Schnelligkeit annehmen.

IV. Vierter Satz. Finale, Rondo; meist schnelle und sehr schnelle, flüchtige, doch mitunter auch gemässigtere Bewegung.

Nicht gar selten wechseln der Zweite und Dritte Satz ihre Stelle, so dass also nach dem ersten Allegro das Scherzo (die Menuett) und alsdann das Adagio vor dem Finale zu stehen kommt.

Die Anordnung der Tonarten im Grossen betreffend ist zu bemerken: Erster Satz und Finale stehen in der Haupttonart; ist diese eine Molltonart, so wird jedoch das Finale häufig in der Durtonart derselben Tonstufe (C moll — C dur) gesetzt, entweder seiner ganzen Ausdehnung nach, oder nur am Schluss. Zweiter und Dritter Satz stehen gewöhnlich in leitereigenen, auch entfernteren, zuweilen sogar in ganz fremden

Tonarten. Mitunter findet sich jedoch die Hauptdur- oder Molltonart auch in einem von den beiden mittleren Sätzen beibehalten.

Die äussere technische Structur dieser vier Sätze ist folgende:

I. Der Erste Satz

zerfällt in drei Hauptabschnitte, von denen der zu Anfang Erster Theil, der zweite Durchführung oder Mittelsatz, und der dritte Wiederholung oder Repetition genannt wird.

a. Der Erste Theil

enthält wiederum vier Periodengruppen in nachstehender Aufeinanderfolge:

1. Das Hauptthema oder die Hauptthemagruppe. — Der allgemeine Begriff des Thema ist im VII. Capitel erklärt, hier also nur einiges seine erweiterte Gestaltung als Themagruppe in grossen Instrumentalwerken Betreffende zu bemerken. Haupt-thema

Hauptthemagruppen in Symphonien und Sonaten sind an Ausdehnung sehr verschieden; wir finden deren von einer einfach achttaktigen, etwa mit einem Anhang versehenen Periode an, bis zu sechszehn, vierundzwanzig und sogar dreissig Takten erweitert. Ist die Themagruppe umfangreich, so tritt das Hauptthema selbst zum Zweck nachdrücklicherer Aussprache, und deutlicherer Auffassung von Seiten des Hörers, zweimal auf; doch erfolgt die Wiederholung grösstentheils nicht unmittelbar, sondern meist durch einen kurzen Zwischensatz (gewöhnlich auf der Dominant), vom ersten Vortrage des Thema getrennt. Diess kurze Zwischenspiel ist aus Motiven des Thema gebildet (enthält selten Neues), setzt dasselbe fort und leitet es in die Wiederholung zurück. Die Wiederholung copirt das Thema keineswegs genau, sondern modificirt es bereits etwas in irgend einer Weise, bekräftigt es, fasst es fester zusammen oder breitet es mehr aus, ändert die Instrumentation und Begleitung, betont mitunter auch nur ein hervorstechendes Hauptmotiv, so dass sie häufig schon mehr das Ansehen einer thematischen Gestaltung als einer blossen Wiederholung hat. Ausdehnung

Die Hauptthemagruppe steht jederzeit in der Haupttonart, beginnt und schliesst in derselben, etwaige Modulation ist durchaus leitereigen. Beim ersten Vortrage cadenzirt das Thema wenn es in Dur steht auf der V (Halbschluss), wenn es in Moll steht entweder ebenfalls auf der V, auf der Molldominant oder auf der Paralleldurtonart: also angenommen in C moll cadenzirt es nach *C* V, G moll oder E♭ dur. Der Schluss des zweiten Vortrages erfolgt, wie bemerkt, auf der Tonika, ist jedoch nicht unter allen Umständen ganz bestimmt ausgedrückt, sondern meistentheils nur weniger markirt, und leitet sogleich in die Tongang

2. Zweite Gruppe: den Uebergang. Dieser bewerkstelligt eine dem ästhetischen Gehalt entsprechende, sinnrichtige Vermittelung des Hauptthema mit der dritten Gruppe (dem Zweiten Thema); die Bildung desselben ist daher eine der schwierigsten, welche in der ganzen Sonatenform überhaupt Uebergang. Zweck

vorkommen. Denn er soll tonlich und in modulatorischer Hinsicht zwanglos und fliessend, zugleich aber charactervoll erscheinen, und aus der Stimmung des Hauptthema in die des Zweiten Thema sinnrichtig hinüberführen.

Ausdehnung Je nach Anlage des Satzes ist der Uebergang länger oder kürzer ausgeführt; in grösseren Werken besteht er meistentheils aus mehreren Perioden, und ist in neuerer Zeit gewöhnlich aus neuen Gedanken gebildet. Doch sind diess nicht ausgebildete Themen, sondern nur zwei- oder viertaktige Sätze, oft noch kürzere Motive: die ganze Gruppe soll den Character des Ueberleitens und der Vermittelung haben. In älteren Werken sind die Motive fast immer dem Hauptthema entnommen. Ist letzteres jedoch nicht sehr reich an Stoff, so muss man sich hüten, es gleich zu Anfang durch Ausbeutung zu schwächen, da es fernerhin das Material zu ausgedehnten Bildungen zu liefern hat. Deshalb, und auch um mehr Stoff für die folgende thematische Verarbeitung zu erhalten, wählt man zum Uebergang gerne neue Motive.

Tongang In Hinsicht auf die Modulation hat diese zweite Gruppe die Hinüberführung des Tonganges von der Tonika zu einem Halbschluss der Dominanttonart, wenn der Satz in Dur steht, oder zu einem Halbschluss der Paralleldurtonart, wenn der Satz in Moll steht, zur Aufgabe.

Diess wird bewirkt entweder auf nächstem Wege, zuweilen sogar durch plötzliche Ausweichung, gemeinhin jedoch mit Hülfe durchgehender, einige leiterverwandte Tonarten berührender Modulation. Im ersten Falle fehlt dann eine eigentliche Uebergangsgruppe, die Wandlung geht plötzlich vor sich, die Hauptthemagruppe wird etwa nur durch den Dominantseptimenakkord der folgenden Tonart mit der

3. Dritten Gruppe, dem Zweiten Thema, auch wohl Gesang-
Geltung gruppe genannt, vermittelt. Das Zweite Thema steht, ähnlich dem Zweiten Theil der Arie, zum Hauptthema gemeinhin in einem einheitlichen Contrast. Gesanggruppe ist es genannt worden, weil in vielen Fällen dieser Gegensatz zum lebhafter bewegten Ersten Thema mehr in getragener Melodie sich ausspricht. Doch hat diess keine Allgemeingültigkeit, das Zweite Thema kann ebensogut rhythmisch lebhaft bewegt, oder vorwiegend auf harmonische Wirkung berechnet, dabei von leidenschaftlichem und heftigem Ausdruck sein. Alle diese Möglichkeiten hängen von der Intention des Tonsetzers und demnächst vom Hauptthema ab, dem es als eine Nebenstimmung, als ein erhellender Contrast jederzeit beigeordnet erscheinen muss. Demgemäss steht es dem Hauptthema an Breite der Anlage nach, umfasst nicht selten nur eine acht- oder zwölftaktige Periode, oft aus Wiederholungen, Versetzungen und Nachahmungen eines nur kurzen, zwei- oder viertaktigen Satzes gebildet; findet sich in breit angelegten Tonstücken aber auch als wiederholte achttaktige Melodie mit oder ohne Anhang, oder wenn aus kürzeren Sätzen, so doch bis zu sechszehn, zwanzig, sogar vierundzwanzig Takten thematisch ausgearbeitet.

Tonart Steht das Hauptthema in Dur, so das Zweite in der Domi-

nanttonart (Cdur — Gdur); der Uebergang wendet sich nach der Halbcadenz der Dominanttonart, im angenommenen Falle also nach *G* V, $D-F^{\#}-A$ oder $D-F^{\#}-A-C$.

Steht das Hauptthema in Moll, so das Zweite in der Paralleldurtonart, also C moll — E♭dur. Der Uebergang hat sich in die Halbcadenz der Tonart des Zweiten Thema zu wenden, hier also nach *E♭* V, $B-D-F$ oder $B-D-F-A^{\flat}$.

In beiden Fällen tritt also die Tonart des Zweiten Thema als eine selbständige, durch eine Cadenz festgestellte Tonart auf.

Nur sehr vereinzelt finden sich Aenderungen des Tonverhältnisses zwischen Erstem und Zweitem Thema, so dass also dieses etwa in der Moll- statt in der Durdominant, oder in der Parallelmolltonart oder in irgend einer anderen entfernter verwandten oder ganz fremden Tonart steht. Doch ist hiemit Nichts gewonnen. Denn jene Verhältnisse der Dominant zur Tonika, und der Durparallele zur Molltonika, sind die natürlichsten und das Verhältniss der beiden Themen zu einander am meisten bezeichnenden. Namentlich Tonika und Dominant; denn sie stehen zu einander in einem ähnlichen tonlichen Gegensatz wie das Erste zum Zweiten Thema dem ästhetischen Verhalt nach. Die Dominanttonart entfernt sich hinreichend von der Tonika, um eine neue Seite des Hauptgedankens auch tonlich zu kennzeichnen; als nächster Verwandtschaftsgrad aber bleibt sie aus ihr erzeugt, wie die Nebenstimmung aus dem Hauptgefühl. Aehnliches Bewandtniss hat es mit der Molltonika und ihrer Durparallele, beide sind dieselbe Tonart, doch zugleich durch ihre Intervallenverhältnisse zum Grundton in Betreff der Ausdrucksfähigkeit hinlänglich unterschieden, um den einheitlichen Contrast auch tonlich zu veranschaulichen. Deshalb sind auch sie wohlgeeignete Tonarten; denn die Durdominanttonart liegt der Molltonika zu entfernt, die Molldominant hingegen würde nicht genügende Abwechselung gewähren, indem alsdann beide Themen in Moll stünden. Kommt diess in der That auch vor, so sind die Fälle doch nur sehr vereinzelt.

Auf das Zweite Thema folgt endlich:

4. die vierte Gruppe: Schlussgruppe, häufig breit angelegt, aus einer Anzahl verschieden gebildeter Perioden von zwölf, acht, sechs und weniger Takten bestehend, entweder ganz (in der älteren Symphonie) oder theilweise aus bereits gegebenem, noch häufiger aber durchaus oder doch wenigstens grossentheils aus neuem Material entwickelt. Structur

Sämmtliche Perioden der Schlussgruppe cadenziren auf der Tonart des Zweiten Thema (also in Dur auf der Dominant, in Moll auf der Paralleldurtonart), wennauch andere leiterverwandte Tonarten und Ausweichungen darin vorkommen. Nächstdem liegt im Wesen der Schlussperioden, dass sie mehr und mehr sich verengern und zusammenziehen, je näher sie dem wirklichen Abschluss kommen; die ganze Gruppe erhält hiedurch etwas Eilendes und Drängendes, welches ihrer Bestimmung sehr wohl entspricht. Doch findet man diese Gestaltungsweise durchaus nicht jederzeit durchgeführt.

Nachstehendes Schema möge nun, so gut es sich eben thun lässt, einen Ueberblick über diesen Ersten Theil des Ersten Satzes gewähren.

Erster Theil.

Erster Theil

Hauptthemagruppe.	Uebergang.	Zweites Thema.	Schlussgruppe.
Hauptgedanke des ganzen Tonsatzes. — (Kurzes Zwischenspiel.) — Wiederholung des Hauptthema.	Ueberleitung zum Zweiten Thema. Aus kürzeren Sätzen entwickelt. Neue, oder dem Hauptthema entlehnte Motive.	Kürzerer, dem Inhalt und der Form nach dem Hauptthema untergeordneter Nebengedanke. Einheitlicher Contrast. Einfache Periodenbildung.	Mannigfach gebildete Perioden und Sätze. Ganz oder theilweise neue Motive. (Verengerte Periodenbildung nach dem Schluss hin.)
Herrschaft der Tonika. (Durchaus leitereigene, kurz durchgehende Modulation.)	Unmittelbare oder durchgehende Modulation von der Tonart des Ersten zu der des Zweiten Thema.	In Dur: Dominant-, in Moll: Paralleldurtonart.	Periodencadenzen u. Theilschluss auf der Tonart des Zweiten Thema.

Indem dieser Erste Theil, als Exposition des ganzen Ersten Satzes und im weiteren ideellen Sinne des ganzen Tonwerkes, die Gedanken enthält welche allen thematischen Stoff für den ferneren Verlauf des ganzen Ersten Satzes darbieten sollen, folglich deutlich aufgefasst und behalten werden müssen, wird er ohne jede Veränderung zweimal gleich nach einander gespielt, mit einem Wiederholungszeichen, unter Umständen mit Clauseln am Schluss, für den ersten und zweiten Vortrag notirt. Vom Schluss dieses Ersten Theiles an treten in allen übrigen Theilen des Ersten Satzes keine neuen Themen und Gedanken mehr auf. Alles Fernere ist nur Wiederholung und thematische Gestaltung aus Motiven entweder des Hauptthema allein, oder auch des ganzen Ersten Theiles, ähnlich wie bei der Fuge nach Schluss der Exposition durchaus nur thematische Entwickelung des bereits gegebenen Stoffes herrscht. Werden dennoch neue Motive eingeführt, so geschieht es nur in Verbindung mit thematischen Gestaltungen aus dem Ersten Theil, als Contrapunkte, Begleitfiguren und dergl.

b. Der Zweite Theil

Zweck besteht aus einer grossen, sehr mannigfaltig zusammengesetzten Periodengruppe, und heisst Mittelsatz oder Durchführung. Der Stoff des Ersten Theiles wird hier thematisch verarbeitet. Mit Hülfe der bereits bekannten Mittel werden die Motive und einzelnen Sätze vorzugsweise des Hauptthema, aber auch der Nebenthemen, falls jene weniger hiezu geeignet sich erweisen oder die Intention des Tonsetzers es sonst bedingt, zergliedert, zu oftmals umfangreichen Perioden und Periodengruppen entwickelt, und gehen in contrapunktischen und imitatorischen Bildungen der verschiedensten Art, im Wechsel der Klangfarben und dynamischen Contraste u. s. w. ein reich belebtes Spiel von Aehnlichkeiten und Gegensätzen mit einander ein, um ihren Gehalt dem ganzen Umfange nach zu veranschaulichen. In gross angelegten Werken umfasst dieser Mittelsatz häufig eine sehr namhafte Anzahl von Perioden.

Die Modulation innerhalb desselben ist frei und keinen anderen Gesetzen unterworfen, wie denen einer guten Harmonieverbindung und geschmackvollen Anordnung grosser Tongruppen überhaupt. Doch sind die im Ersten Theile herrschenden Tonarten von der Durchführung ausgeschlossen, wenigstens sollen sie nicht als Tonarten festgestellt werden, wenn auch ihr Vorkommen im Durchgange zugegeben wird. Unbedingt gilt diess mindestens von der Haupttonart, denn diese gehört zu den Characterismen des Hauptthema (die Versetzung in andere Tonarten gleichfalls zu den thematischen Umbildungsmitteln) und tritt als solcher auch erst beim Beginn des Dritten Theiles, in welchen die Durchführung hineinleitet, mit dem vollen Hauptthema wieder auf, darf daher nicht abgenutzt werden, damit dieser Eintritt auch tonlich neu und frisch erscheine. Gegen das Ende hin wendet sich der Mittelsatz zu einer Halbcadenz auf der Dominant. Je nach Umständen ist diese Halbcadenz breit, orgelpunktartig ausgedehnt, mitunter aber auch ganz kurz, und rasch in den folgenden Theil (das wiederkehrende Hauptthema) hineineilend. Alle diese Einzelnheiten gehören natürlich der freien Bildung an. Tongang

Die Halbcadenz am Schluss des Mittelsatzes mündet in

c. die Repetition,

auch wohl der Dritte Theil genannt, nämlich die Wiederholung entweder des ganzen Ersten Theiles, oder der wesentlichen Perioden desselben.

Dem Wesen nach ist die Repetition Zusammenschliessung der Form durch nochmalige Aufstellung der grundleglichen Gedanken nach durchgemachter Entwickelung. Die grössere musikalische Form fordert sie als feste formale Abrundung. In der Repetition der Sonate oder Symphonie treten in den allermeisten Fällen sämmtliche vier Gruppen des Ersten Theiles wieder auf, gemeinhin auch in der ursprünglichen Reihenfolge. Dass letztere geändert wird, oder die eine oder andere Gruppe ganz fortbleibt, gehört zu den seltneren Erscheinungen. Doch ist, wie im Allgemeinen (und bei der neueren Arie) bereits bemerkt, die Repetition auch in der Symphonie keineswegs eine einfache Wiederholung des Ersten Theiles. Tonisch ist sie von diesem schon dadurch unterschieden, dass in ihr durchaus die Haupttonart herrscht; das Zweite Thema und die Schlussgruppe stehen nicht mehr in der Dominant- oder Paralleltonart, sondern in der Dur- oder Molltonika, und alle Modulation geht von der Tonika aus, in der dann selbstverständlich auch der Hauptschluss erfolgt. Ausserdem finden noch mannigfache Modificationen Statt; nur ein nachlässiger Tonsetzer schreibt den Ersten Theil, etwa die nöthige Transposition ausgenommen, schlechtweg ab, ohne weiter zu bedenken, dass eine blosse Copie oder die andere Tonart allein nicht genügt. Deshalb muss man jederzeit noch einige thematische Gestaltungen für den Dritten Theil aufbewahren; doch sollen diese nicht den Character einer thematischen Zergliederung und Auseinanderlegung, sondern imGegentheil einer kürzeren und strafferen Zusammenfassung haben. Die Repetition ist das Resultat des ganzen Wesen

Satzes, giebt den eigentlichen Kern seines Inhaltes in einem festen, übersichtlichen Zusammenschluss; alle ihre Gestaltungen sind daher gedrängter und conciser wie im Ersten Theil selbst. Wiederholungen des Haupt- und Zweiten Thema unterbleiben hier, oder werden doch kürzer gefasst; letzteres gilt auch vom Uebergang. Wenn aber demungeachtet die Repetition dem Ersten Theil an Ausdehnung oft nicht nachsteht, so rührt diess von der Erweiterung der Schlussgruppe her. Kurz vor dem eigentlichen Schluss des ganzen Satzes pflegt — ähnlich wie das Stretto auf dem Orgelpunkt in der Fuge — das Hauptthema, dessen thematisch entwickeltes Hauptmotiv oder auch das Zweite Thema in vielen Fällen noch einmal, aber in ebenfalls anderer thematischer Bildung aufzutreten, die Reminiscenz genannt. Ausserdem wird bei gross angelegten Sätzen die Schlussgruppe noch weiter ausgebaut, indem noch ein eigenes, thematisches oder auch ganz neues Schlussmotiv gebracht und zu einer Periodengruppe entwickelt wird. — Steht der Satz in Moll, so erfolgen nicht selten entweder die ganze Repetition oder einzelne Perioden derselben, namentlich die Schlussperioden, in Dur. Vorzugsweise beim letzten Satz (Finale) findet sich die Schlusswendung in die Durtonart sehr häufig. Beispiele für ein umgekehrtes Verfahren — Schlusswendung aus Dur in Moll — würden sich jedoch schwerlich beibringen lassen. Denn eine Wendung zur vollkommeneren Durtonart entspricht jener Harmonie und Versöhnung, welche ein jedes Kunstwerk erstreben soll, auch wenn es Gefühle des Schmerzes und der Unlust zum Inhalt hat, während umgekehrt eine Wendung aus der harten in die weiche Tonart jene Befriedigung nicht gewährt.

Diess sind die allgemeinen Umrisse des Ersten (Allegro-) Satzes. Folgendes Schema möge noch eine deutlichere Anschauung vermitteln:

Erster Satz.

Erster Theil.				Mittelsatz.	Repetition.			
Hauptthemagruppe.	Uebergang.	Zweites Thema.	Schlussgruppe.	Thematische Verarbeitung des Ersten Theiles.	Hauptthemagruppe.	Uebergang.	Zweites Thema.	Schlussgruppe Reminiscenz Schluss.
Tonika.	Modul. in die	Dominant, oder Paralleltonart.		Freie Modulation.	Herrschaft der Tonika.			

In älteren Symphonien, namentlich bei Haydn, ist der Erste (und besonders der Final-) Satz sehr häufig durchaus thematisch gearbeitet, so dass schon der Erste Theil vorherrschend aus thematischer Arbeit besteht, auch ein Zweites Thema nicht allemal deutlich hervortritt, nicht selten sogar fehlt und durch eine Wiederholung des Ersten ersetzt wird. Mozart und Beethoven sowie alle späteren Tonsetzer sind hievon abgewichen und bringen mehr neue Gedanken in den Ersten Theil; wenigstens ist das Zweite Thema jederzeit eine neue, deutlich sich abhebende Melodie. Von dieser gegenwärtig allgemeinen Form ist auch voranstehende Beschreibung abstrahirt.

Einleitung

Nicht selten geht in Symphonien und Streichquartetten dem Ersten Satz ein kurzer Einleitungssatz von langsamer oder gemässigter Bewegung vorauf. Er steht in der Hauptdurtonart oder in der Molltonart (derselben

Stufe), wenn der Erste Satz in Dur steht: Bmoll — Bdur. Die Ausdehnung dieses Einleitungs-Andante, Adagio, Largo etc. ist sehr verschieden; mitunter beträgt sie nur wenige Takte, eine Periode oder Doppelperiode, es finden sich aber nicht selten auch grössere Periodengruppen von zwanzig, dreissig, ja funfzig Takten. Ebensowenig wie die Ausdehnung ist eine eigentliche Form zu bestimmen. Vorbereitung der Stimmung und Spannung auf Etwas hin, das sich entwickeln soll, haben diese Einleitungen mit den Präludien gemein. Oft eignet ihnen ein im Unbestimmten hinschwimmendes Wesen, woraus dann das eintretende Allegro sich befreit. Ausgedehnte Themen in breiten Periodenformen finden sich seltener, meist sind es nur kürzere Sätze, welche thematisch verarbeitet, auch wohl mit einem Nebengedanken verknüpft werden. Die modulatorische Einrichtung bindet sich nur an die allgemeinen Bestimmungen richtiger Harmonieverbindungen; nicht selten moduliren derartige Einleitungssätze nicht nur ziemlich reichlich, sondern auch in entfernte Tonarten, beginnen mitunter auch nicht mit dem tonischen Dreiklang, sondern mit einem anderen, selbst wohl dissonirenden, doch stets auf die Tonika bezüglichen Akkord. Aus einer so reichlichen und wechselvollen Modulation geht dann die Tonika bei Eintritt des Allegro-Hauptthema um so frischer und fester hervor.

II. Der Zweite Satz,

Largo, Adagio, Andante, Larghetto, Andantino, überhaupt eine gemessene Bewegung, seltener eine lebhaftere (z. B. der Ueberschrift nach das Allegretto in der Adur-Symphonie von Beethoven. Doch lassen manche Dirigenten durch diese Bezeichnung sich täuschen und nehmen den Satz zu schnell. Im Grunde ist er ein mässiges Andantino, beinahe Andante).

Es liegt in der Sache, dass mit langsamer oder doch gemessener Bewegung stets eine kürzere, straffere, durch deutlichere Einschnitte bezeichnete Periodenbildung verbunden ist. Sehr ausgedehnte und complicirte Periodengruppirungen sind als nicht übersichtlich und unfassbar zu vermeiden. An Taktzahl steht daher ein Adagio einem Allegro jederzeit bedeutend nach. Schnelle Bewegung innerhalb des langsamen Tempo wird durch kleine und kleinste Notengattungen bewirkt, doch bleibt bei alledem die Gemessenheit Grundzug, indem die Taktaccente den ruhigen Gang des Rhythmus aufrecht erhalten.

Dieser Zweite Satz nimmt nun verschiedene Formen an, und zwar ist die erste Form durchaus ähnlich der vorhin beschriebenen des Ersten Satzes, entweder mit oder, wie in neuester Zeit häufiger, ohne Wiederholung des Ersten Theiles. Also: 1) Hauptthema, Uebergang, Zweites Thema, Schlussgruppe; 2) Mittelsatz; 3) Repetition. In älteren Adagiosätzen werden, bei jedoch nicht allemal so deutlicher Gruppentheilung, oft sowohl der Erste Theil wie auch die Durchführung mit der Repetition wiederholt. Formen

Die zweite Form ist die des Thema mit Variationen; die dritte endlich die der zweitheiligen Arie, aus einer Themagruppe, einem aus

neuem Motiv oder Thema entwickelten freien Mittelsatz und der Repetition der Themagruppe bestehend.

III. Der Dritte Satz: Menuett, Scherzo.

Scherzo Es ist bemerkt, dass zwar das Thema auch der Menuett in der Symphonie und Sonate häufig eine einfach achttaktige, unter Umständen jedoch auch eine erweiterte Formation annimmt, die zweite Reprise dagegen gemeinhin eine ausgedehntere Bildung gewinnt. Ein ebenso gestaltetes, nur kürzeres Trio ist stets mit der Menuett verbunden. Das Scherzo, durch Beethoven an Stelle der Menuett gesetzt, ist in formaler Hinsicht nichts Anderes als diese, unterschieden von ihr jedoch durch eine meist grössere Ausdehnung, reicheren Periodenbau, raschere und flüchtigere Bewegung, mitunter auch durch die Taktart. Denn das Scherzo kommt auch wohl in geradem Takt, die Menuett aber nur im Dreivierteltakt vor.

Die Themagruppe des Scherzo enthält häufig nur eine wiederholte achttaktige Periode, ebenso oft aber, und namentlich in Beethoven's grossen Werken, eine reichliche Anzahl von Takten, zwanzig, vierundzwanzig und darüber. Wiederholt wird sie jederzeit, sie mag lang oder kurz sein. Namentlich breit angelegt ist dann die zweite Reprise, welche, wie in der Menuett, den Stoff des Thema verarbeitet. Oft enthält sie zahlreiche Perioden Trio und Periodengruppen. Das Trio steht auch zum Scherzo im Verhältniss eines Neben- zum Hauptgedanken, dem entsprechend ist es der Form nach auch weniger ausgedehnt. In neuester Zeit hat Schumann (in seiner herrlichen B dur-Symphonie) versucht, zwei Trios einzuführen (findet sich auch schon in einer D dur-Symphonie von Mozart), ohne dass man eine Bereicherung der Form hierin erblicken könnte.

Das Verhältniss der Tonarten ist sehr einfach. Die erste Reprise steht in der Tonika, schliesst auch meistentheils in derselben oder in der Dominant, wenn die Tonart Dur ist; wenn Moll, so in der Tonika, Molldominant oder Paralleltonart. Die zweite hat freie Modulation und das Trio steht in einer näher oder entfernter verwandten Nebentonart. Das Formschema ist vorhin gegeben. Zuweilen wird der Repetition noch eine freie Schlussperiode (Coda) angehängt.

IV. Der Vierte Satz: Finale,

kann wiederum mehrere verschiedene Bildungen annehmen.

Formen Erste: Die Form des Ersten Satzes (weniger häufig).

Zweite: Thema oder Doppelthema mit Variationen, in der Sonate häufiger zu finden, in der Symphonie sehr selten (»Eroica« von Beethoven).

Dritte: Das Rondo, die gewöhnlichste und geeignetste Form des Finalsatzes.

Das moderne Rondo unterscheidet sich vom ersten Sonatensatz nur dadurch, dass das Hauptthema öfter auftritt, nämlich dreimal, mitunter viermal (blosse Wiederholungen ungerechnet).

Steht das Rondo in Dur, so treten die Gruppen mit ihren Tonarten in nachstehender Reihenfolge auf:

a. **Erster Theil**: 1) Hauptthema, Tonika; 2) Uebergang, Modulation in den Halbschluss der Dominanttonart (also von Cdur nach *G*V, $D-F^{\#}-A$ oder $D-F^{\#}-A-C$, wie im Ersten Satz); 3) Zweites Thema, Dominant; 4) Schlussgruppe, Dominant mit schliesslicher Hinüberführung in die Tonika; 5) erste Wiederholung der Themagruppe, Tonika.

b. **Zweiter Theil, Mittelsatz**: 6) Thematische Durchführung des Hauptthema und Motivstoffes des Ersten Theiles. Freie Modulation. Rückkehr zur Tonika.

c. **Repetition**: 7) Repetition der Hauptthemagruppe, Tonika; 8) Uebergang, Tonika, Wendung zur Halbcadenz derselben; 9) Zweites Thema, Tonika; 10) Schlussgruppe, Tonika; 11) dritte Repetition des Hauptthema, Tonika; 12) Schlussperioden.

Das Rondo in Moll ist von dem in Dur nur durch Anordnung seiner Tonartenverhältnisse und des Modulationsganges unterschieden. Und zwar sind diese ganz dieselben wie beim Ersten Satz: Zweites Thema und Schlussgruppe stehen nicht in der Dominant-, sondern in der Paralleltonart. Die Repetition oder der Schluss des ganzen Satzes wendet sich häufig in die Durtonart.

Der Erste Theil des Rondo wird nicht wiederholt, sondern der ganze Satz geht in einem Zuge fort. Das Hauptthema hat, wie aus vorangegangener Aufstellung ersichtlich, entschieden das Uebergewicht schon durch sein mehrmaliges Auftreten. Alle anderen Nebenthemen ordnen sich ihm ausserdem noch mehr unter wie im Ersten Satz, auch das Zweite Thema ist, wennauch in vielen Fällen, so doch nicht jederzeit bestimmt ausgedrückt, oft hat es nur einen mehr gangartigen Character. Auch wird die Mittelsatzgruppe im Wesentlichen aus dem Hauptthema entwickelt, und die Nebenthemen kommen hier ebenfalls weniger zur Geltung. Die Gestaltung des ganzen Satzes ist eine überwiegend thematische. Durch diese Herrschaft vorzugsweise Eines Gedankens ist das Rondo vor allen anderen Formen Finalform. Und zwar verdient die hier beschriebene moderne Rondoform beiweitem den Vorzug vor der älteren, früher sehr gebräuchlichen, in welcher der Mittelsatz aus einem neuen Thema oder Motiv oft ziemlich breit entwickelt wurde. In Betreff alles Uebrigen gelten die beim Ersten Satz gemachten Bemerkungen.

Rufen wir uns in's Gedächtniss zurück: Die einzelnen Sätze der cyclischen Formen sind zwar selbständig in sich beschlossen, machen aber dennoch nur eine Einheit aus, als characteristisches Abbild eines inneren Herganges, welcher von einem Grundgedanken, einem Grundgefühl aus, durch verschiedene Zustände hindurch einer Erledigung entgegengeht. Aesthetischer Verhalt der Sätze

Seelenzustände können wie ihren Inhalt so auch ihre Erscheinungsform wechseln, aus einem Gefühl zum anderen übergehen, ohne darum den engsten Zusammenhang mit ihrem Grundgehalt und ihrer Veranlassung aufzugeben; Sehnsucht und Schmerz in die freudigsten Empfindungen sich mischen, um sie zu verdrängen oder von ihnen wiederum besiegt zu werden, ohne dass darum der Zusammenhang naturgemäss richtiger Entwickelung verloren gehen darf.

Die Anschaulichkeit und kunstgemässe Ordnung im Tonwerke fordert Zusammenschliessung derjenigen Momente, welche, wennauch in sich mannigfach wechselnd, doch ein und derselben Hauptstimmung angehören, folglich einerlei musikalische Bewegung annehmen können. Das Gefühl in einem inneren Ereigniss von einiger Bedeutung behält weder ununterbrochen gleiche Stärke noch ein und dieselbe Richtung bei, sondern wogt in einem Wechsel von Anspannung und Beruhigung auf und ab und vermischt sich mit Nebengefühlen, welche es entweder zeitweilig hemmen oder nach und nach in eine andere Bahn lenken. Hiedurch entstehen grössere Gruppen, in denen die Hauptstimmung eine gleiche, wennauch in sich wiederum mannigfach gegliederte und modificirte ist, und im kleineren Maassstabe einen ähnlichen Wechsel von Hebung, Senkung und Vermischung mit Nebengefühlen durchlebt, wie das Gesammtgefühl im Grossen. Diese Gruppen, in welche die Hauptphasen des Gesammtgefühls sich zusammenschliessen, sind die einzelnen Sätze des cyclischen Tonwerkes, deren innerer Ausbau wiederum der Gliederung jener grossen Gefühlsgruppen im Einzelnen entspricht. In einem ästhetischen Zusammenhange müssen sie stehen als Analogon des geschichtlichen Verlaufes eines inneren Herganges. Folgerichtigkeit ist selbstverständliche Bedingung, denn die Kunst verfährt hierin noch strenger wie die Natur, indem sie alle Zufälligkeit abweiset.

Wir wissen, dass ein im Tonwerke darzustellender innerer Hergang nicht nothwendiger Weise ein in allen seinen Theilen vorher klar gedachter sein muss. Er kann ebensogut aus einem Complex von Gefühlen und Stimmungen bestehen, für welche weder Tonsetzer noch Hörer irgend eine Auseinandersetzung in Worten zu geben im Stande wären. Unterliegt einem cyclischen Tonwerke ein wirklich planmässig geordnetes Ereigniss, so gilt alles früher (S. 175) Bemerkte, und es bedarf kaum der Wiederholung, dass es nicht Aufgabe der Kunst ist, einem abstracten Gedanken concrete Form zu verleihen. Der Componist hat vom Begrifflichen seines Planes vollständig sich loszusagen, die ganze innere Bewegung durchaus in Tonbewegung umzusetzen. Nichtsdestoweniger muss der Seelenzustand ein im Gefühl bestimmt beschlossener sein, weil er sonst in seiner Entwickelung nicht als Totalität erscheinen, überhaupt nicht dargestellt werden kann. Der Tondichter hat die Stimmung in sich zu fixiren und seinen Ausgangspunkt durch alle Sätze des Tonstückes hindurch nicht aus dem Auge zu lassen, möge die Stimmung nun in ihm selbst unmittelbar entsprungen oder durch irgend eine Veranlassung erregt, oder möge er sie an einer anderen Person beobachtet

und sich identificirt haben. Die Entwickelung mit allen ihren Modificationen, Contrasten und sogar entschiedener Wendung zu einem im Anfang vielleicht kaum zu ahnenden Ausgang, kann nur dann eine folgerichtige sein und bleiben, wenn der ganze Prozess überhaupt aus einem wahren und bestimmt empfundenen Grundgefühl hervorgeht. Stimmungen und Regungen des Gefühls zeigen sich nicht ohne Veranlassung und natürlichen (wennauch keineswegs immer deutlich bewussten) Zusammenhang, in welchem das Einzelne nothwendig zum Ganzen stimmt. Die Kunst folgt hierin nicht nur der Natur, sondern überbietet sie, sofern sie die Erscheinungen einer höheren Ordnung unterwirft, und sie mit der Idee in Einklang zu setzen sucht.

Die Theilung eines grossen Tonwerkes in verschiedene Sätze, und der Umstand, dass im einzelnen Satz die Bewegung im Grossen nicht wechselt, haben auf die Wahrheit und den Fluss der Entwickelung keine störende Einwirkung. Der Gang wird durchaus nicht dadurch unterbrochen, dass jene als Allegro, Adagio, Scherzo und Finale von verschiedenen in sich beschlossenen Formen auftreten. Diess ist eine aus dem Wesen der Tonkunst hervorgehende Bedingung. Denn indem sie das in der Zeit bewegte Gefühl durch eine ebenfalls im Nacheinander erfolgende Tonbewegung darstellt, bedarf sie neben der Kunstform im Grossen und Ganzen auch einer ebenso durchbildeten im Einzelnen. Da eine feste Kunstform aber nur entstehen kann, wo ein andauernder Zustand (wennauch in seinen Momenten wechselnd, so doch im Grossen fest umrissen) vorliegt, ergiebt sich eben jene Gliederung der cyclischen Form in bestimmte Sätze, deren jedem einzelnen die Veranschaulichung eines andauernden, dem Ganzen aber nur als Theil untergeordneten Zustandes Aufgabe ist. Wollte man etwa den Inhalt einer grossen, Dreiviertel- bis eine ganze Stunde andauernden Symphonie in einem ununterbrochenen Satze geben, so würde eine aller künstlerischen Darstellungsmöglichkeit und aller Anschaulichkeit widersprechende Ungeheuerlichkeit zu Tage kommen. Durch die Scheidung in Tongruppen und deren Begrenzung durch eine bestimmte Form wird aber die Phantasie nicht etwa gefesselt, sondern nur in die Schranken der Fasslichkeit gewiesen.

Veranschaulichen also die vier Sätze der Symphonie oder Sonate bestimmte Phasen und Wendungen eines inneren Herganges, so wissen wir aus dem Begriff der Form und der vorhergegangenen schematischen Aufstellung, dass jeder dieser einzelnen Sätze in einer Weise gegliedert ist, welche zwar im Wesentlichen die Durchbildung e i n e s Hauptgedankens oder zugleich mit ihm eines verwandten Nebengedankens fordert, aber doch hinreichende Freiheit gewährt, die Entwickelung so zu lenken, dass der Uebergang zum nächsten Satz in der That vermittelt, nicht als ein Sprung erscheint, wennauch die Vermittelung wie vieles Andere in der Musik nicht immer begrifflich sich nachweisen lässt. Das Seelenleben bewegt sich in Contrasten, welche stetig fortschreitend sich berühren, in einander eingreifen, so im Einzelnen wie in grossen Gruppen. In dem Wechsel der Sätze einer cyclischen Form wirkt, wennauch im Grossen und weiteren Sinne, so doch in ähnlicher

Weise wie im Periodenbau, der innere Bewegungsrhythmus als ein Wechsel von Erhebung und Beruhigung, von Einheit und Contrast. Das Adagio ist eine beruhigende Folge des Allegro, das Scherzo eine anregende Fortsetzung des Adagio, und das Finale bringt endlich die ganze Seelen- und Tonbewegung zur schliesslichen Abrundung. Ohne dieses oder einen anderen Satz wäre das ganze Werk — vorausgesetzt, dass sein Inhalt vier Sätze fordert — eben nur ein Bruchstück. Der folgende Satz hat zu erledigen, was der vorangegangene aus Gründen der Einheit der Kunstform im Einzelnen unerledigt lassen musste, indem er eine Hebung oder Senkung, eine andere, aber jene beleuchtende und erfüllende Wendung des Seelenzustandes und der Tonbildung veranschaulicht.

Auch hier sind wir wiederum auf die Beweiskraft des Gefühls hingewiesen, welche hier wie in der Einzelform den Zusammenhang oder den Mangel eines solchen, ohne dass eine offenbare formale Unrichtigkeit vorzuliegen braucht, durchdringt. Ein Satz einer richtigen Sonate oder Symphonie wird, einzeln aufgeführt, den Eindruck eines Unvollständigen hinterlassen. Der etwaige Einwand, dass wir bei einem bekannten Werke gewohnt sind, ihn in einer gewissen Verbindung mit anderen Sätzen zu hören, wäre denn doch zu trivial, um weiter berücksichtigt zu werden. Auch die formale Bildung einzelner Sätze hängt mit ihrer Stellung zusammen. Der Erste in seiner breiten und grossen Dreitheiligkeit mit wiederholtem Ersten Theil ist auch in formaler Hinsicht die feste Basis, worauf der ganze weitere Bau sich erhebt. Ein darauf folgendes Andante kann besänftigend, ein Thema mit Variationen gewissermassen betrachtend die Leidenschaften des Ersten Satzes zur Beruhigung führen. Bestimmt ausgeprägten Character als Finalsatz hat das moderne Rondo mit dem entschiedenen Vorherrschen nur eines Hauptgedankens, der Neigung zum befriedigenderen Dur auch in Tonarten, in denen die Molltonart dominirt, der raschen und leichten Bewegung. Und es ist bezeichnend genug für die Geltung dieser Form, wenn Beethoven sie unter Anderen in der zweiten Symphonie anwendet, in der fünften hingegen die gewichtigere plastische Form des Ersten Satzes als Finale vorzieht.

Eine Veranlassung zur Anordnung der Sätze in Betreff ihrer Aufeinanderfolge als Allegro, Adagio, Scherzo (Menuett) und Finale liegt allerdings auch in der äusserlichen Forderung der Abwechselung. Der innere Grund dafür ist aber in jenen Gegensätzen zu finden, welche jedes Gefühl in sich selbst hat, dass einem Grundgefühl verwandte Regungen sich anschliessen, jenes zeitweilig sich abschwächt, wieder erneute Kraft gewinnt, oder sich beruhigt. Ob wir hier von Gefühls- oder Tonbewegung sprechen, ist einerlei, beide sind in der Musik dasselbe. Die Tonformen sind allerdings aus sich entstanden, ohne dass man viel über Analogisirung eines ausserhalb der reinen Tonverbindung liegenden Inhaltes reflectirt hat. Ebensowenig kann man sagen, es sei von vorne herein eine bewusste Absicht bei Anordnung der einzelnen Formen und Sätze thätig gewesen. Im Laufe der Zeit wurde aber

dasjenige mit Bewusstsein durchgebildet, was ein künstlerischer Instinkt lange vorher bereits als das Richtige empfunden und ausgeübt hatte.

Neben Sonaten (nicht Symphonien oder Quartetten), welche aus nur zwei Sätzen bestehen (Beethoven op. 54, Tempo d'un Minuetto und Allegretto), finden wir viele dreisätzige, in denen dann ein langsamer Satz in der Mitte zu stehen pflegt. Desgleichen auch viersätzige von anderer Anordnung. Ebensowenig also für Anzahl und Folge der Sätze, namentlich der Sonate, eine feste Norm sich aufstellen lässt, kann man es blosse Willkür nennen, wenn der Tonsetzer hierin von der allgemein üblichen Weise abweicht. Es kommt eben auf den Inhalt und die Tongedanken an. Diese können im Ersten Satz leidenschaftlich sehr bewegt sein, im Zweiten Beruhigung, im Finale nachdrücklichere Bekräftigung und schwungvollsten Ausdruck fordern und des Scherzo hiebei gänzlich sich entrathen. Oder es können andere aus Gefühlen des Frohsinns in Traurigkeit eingehen, diese überwinden und hiedurch zu einem gereinigten und geläuterten Zustand gelangen. Anderen mag wiederum die Beruhigung eines Adagio oder eine in einem solchen sich aussprechende sanfte, schmerzvolle, traurige oder gedämpfte Stimmung nicht zusagen. Die moderne Symphonie, die am vollkommensten ausgebaute cyclische Form, hat mit sehr wenigen Ausnahmen stets vier Sätze. Dass mehr schnelle wie langsame Sätze vorkommen, lebhafte und energische Gefühle und Tongedanken überhaupt vorwalten, liegt in der Bestimmung der Kunst an sich; ein Uebergewicht langsamer Bewegung würde überdiess bald Abspannung hervorrufen.

Wenngleich das Scherzo der Sonate mitunter fehlt, so hat es doch eine bedeutungsvoll vermittelnde Stellung. In ihm waltet das versöhnende Element des Humors, tiefgefühlter Ernst in scherzhaftem Gewande, jene Mischung von Heiterkeit und Wehmuth, welche die Leidenschaften mildert und den Schmerz beruhigt. Oder auch die Laune, welche mit den Gefühlen ein munteres, ausgelassenes Spiel treibt, die Phantasie mit heiteren und freundlichen Bildern erfüllt, und somit ebenfalls vermittelnd zwischen die Leidenschaften und ihre Gegensätze tritt. Das Scherzo ist ein grosser Gewinn für die Symphonie und Sonate; denn die Menuett, immerhin noch mehr an die ursprüngliche Tanzform gebunden, konnte unbeschadet der Herrlichkeit Haydn'scher, Mozart'scher und Beethoven'scher Tonsätze dieser Art, den Absichten des Componisten mit solcher Freiheit doch nicht dienen. Dass andererseits die Originalitätssucht gerade im Scherzo die rechte Stelle zu finden glaubt, um oftmals wunderlich genug sich zu gebehrden, und das was innerlich sein und bleiben soll zu einem bloss äusserlichen Spiel mit unermittelten Gegensätzen, Curiositäten, Effecten und Verstandespointen herabzusetzen, spricht ebensowenig gegen seine Bedeutung an sich, wie die Sonate dadurch an Bedeutung verliert, dass zahllose Werke dieses Namens entstanden sind, welche ihrem eigentlichen Begriff entfernt nicht entsprechen.

Die Stellung des Scherzo als Zweiter oder Dritter Satz in der viersätzigen Form hängt, wie erwähnt, vom geschichtlichen Verlauf des ganzen Herganges ab. Es kann durch seinen Humor die Leidenschaftlichkeit des Ersten Satzes zur Beruhigung des Adagio hinüberführen, kann auch die gedämpfte Stimmung des letzteren durch Laune, Witz und heiteren Frohsinn wiederum zu einer neuen und frischeren Erregtheit im Finale anstacheln. Namentlich wenn der Erste Satz ein gross durchbildetes, in festem Ernst zusammengefasstes Allegro ist, folgt ein schnell bewegtes Scherzo besser darauf (Neunte Symphonie) wie ein Adagio oder Andante; ist die Seele als-

dann so erregt und belebt, so wendet sie sich von selbst, einen Gegensatz suchend, zur Beruhigung, oder versenkt sich auch in hinzutretende Stimmungen des Schmerzes oder der Trauer um so ernster. Ebenso folgt aus selbsterklärlichen Gründen auf ein rasches und feuriges Allegro besser ein langsamer Satz, Adagio oder Andante.

Ebenwie der Componist den Grad schnellerer oder langsamerer Bewegung der einzelnen Sätze, als mit Nothwendigkeit aus der Harmonie des Ganzen hervorgehend, nicht nach Willkür zu bestimmen hat, so muss auch der Ausführende sorglich bedacht sein, jene Harmonie nicht zu stören. Vergriffenes Tempo eines einzelnen Satzes ist nicht ein Missgriff nur an diesem allein, sondern auch am Ganzen. Die Gegenwart mit ihrer hastigen Eilfertigkeit und Freude am Effect macht diese Eigenschaft bei Ausführungen von Tonwerken auch an Stellen geltend, wo sie gar nicht hingehört, so dass der Kenner der Partitur mitunter wohl ein fremdes Gebilde zu vernehmen glaubt, in welchem an Stelle feiner, seelischer Züge und richtiger Vertheilung von Licht und Schatten, unberechtigte Hast und übermüthiges Spiel mit dynamischen Effecten Gewaltsamkeiten ausüben, und die virtuose Instrumental- oder Orchestertechnik eine ihr nicht zukommende Stellung über den Geist und Gehalt des Tonwerkes usurpirt.

Sonate, Duo, Trio, Quatuor etc. und Symphonie haben gleiche Formumrisse mit einander gemein, zeigen dabei aber characteristische Unterschiede innerer Art. Wir kommen nun darauf zurück, dass diese nothwendigerweise dadurch hervorgerufen werden, dass erstens ein Tonwerk für ein Soloinstrument allein oder mit Begleitung, und zwar für ein rein monodisches oder der Polyphonie zugängliches gesetzt ist. Dass zweitens mehrere Instrumente gleicher oder verschiedener Gattung zusammentreten, dabei aber wie im Vocalduett, Terzett etc. ihre Selbständigkeit als concertirende Instrumente continuirlich bewahren. Und dass drittens das gesammte Orchester aufgeboten wird, um den Gefühlen und Tongedanken Leben und Aussprache zu geben. Unter die erste Reihe gehört die Sonate in speciellem Sinne, für ein Soloinstrument, bedingungsweise auch das Concert. Unter die zweite das Duo, Trio, Quatuor etc. und unter die dritte die Symphonie und, wenngleich aus nur einem Satz bestehend, die Ouvertüre. Die mehrsätzigen Formen früherer Zeit: Suite, Partite, Divertimento, Serenade (Cassation) und ältere Sonate, bald für Klavier, bald für Orchester, reihen sich der Sonate an.

Sonate

Die Sonate.

Violinsonate

Für ein monodisches Instrument allein ist nur die Violinsonate zu nennen. Doch ist auch sie gegenwärtig ausser Gebrauch, selbst Bach's Meisterwerke dieser Art sind fast in Vergessenheit gerathen. Der Satz ist vorherrschend einstimmig, wennauch mit periodischer Mehrstimmigkeit, Doppelgriffen, Accentakkorden untermischt. Doch bleibt die Mehrstimmigkeit, auch wenn sie selbst bis zur polyphonen Form sich erhebt, stets eine

durch die Natur des Instrumentes gebundene. Als Beispiel dafür kann Bach's sehr schöne D moll-Fuge (in der ersten der sechs Sonaten für Violine allein, in G moll stehend) gelten. Wie man annehmen kann ursprünglich für Violine geschrieben, bearbeitete Bach sie wohl später für Orgel; man kann beide Darstellungen im III. Bande der Peters'schen Ausgabe von Bach's Orgelwerken vergleichen, und wird nicht viel Mühe haben, die vollendetere Wirkung aus der Umsetzung für Orgel herauszufinden. — Der Gang der Harmonie zeichnet sich in solchen monodischen Sätzen überwiegend in der melodischen Fortschreitung, in gebrochenen Akkordfiguren, Sequenzen und dergl. Entspricht dem einzelnen Instrument die subjectivere Empfindungsweise und die zum Phantasieartigen neigende Form, so wird, wenn es ein rein monodisches ist, die ganze und volle Aussprache doch wiederum gehemmt durch den Mangel einer vollen Harmonie und reellen Mehrstimmigkeit.

Man hat versucht, zu Bach'schen Solostücken Klavierbegleitung zu setzen; doch abgesehen davon, dass diese dann eben nichts weiter als Begleitung ist, spielt sie ausserdem noch eine sehr untergeordnete Rolle. Denn sie sagt nichts, was in der Prinzipalstimme nicht zur Genüge ausgesprochen wäre, bringt kein erweiterndes und vertiefendes Moment der Empfindung hinzu, bekräftigt höchstens einzelne Rhythmen, mischt aber zugleich ein zweites Klangelement hinein, welches ebensowenig wie etwa angebrachte Contrapunkte und Nachahmungen von vorne herein in der Absicht gelegen hat, sondern von aussen hinzugekommen ist, und in der That wenigstens ebenso oft störend wie bereichernd wirkt.

In freier und umfassender Weise kommen Gefühl und Individualität zur Aussprache in der Klaviersonate. Melodie und Rhythmus, desgleichen auch volle Harmonie mit allen Hülfsmitteln des homophonen und polyphonen Tonsatzes stehen hier dem Künstler zu Gebote. Die Form der modernen Klaviersonate ist denn auch die freieste aller geschlossenen cyclischen Formen, sowohl Zahl und Aufeinanderfolge, wie auch inneren Ausbau der einzelnen Sätze betreffend.

Jener individuellen Empfindungs- und Ausdrucksweise prägt nun das Instrument in der That die Eigenthümlichkeiten seiner Technik auf. Eine wirklich klaviermässige Sonate kann niemals für Orchester umgesetzt werden, Versuche, solche zu instrumentiren, sind stets misslungen. Denn ihr Inhalt gehört der Einzelempfindung an und eignet sich, aller häufigen Grossartigkeit ungeachtet, nicht zur Darstellung durch eine Masse von Klangorganen, die Schreibart an sich ist eine andere, und der Klavierklang niemals in Orchesterklang umzusetzen. — Der Stil ist überwiegend homophon, wennauch zeitweilige Polyphonie, auch Anwendung gebundener Schreibart auf ganze Sätze oder Partien keineswegs ausgeschlossen sind. Die breit austönende Melodie ist durch den verhallenden Klang des Instrumentes allerdings in gewisse Grenzen gewiesen.

Die Orgel verleiht ihren Tonsätzen wiederum einen vom Klavier wesentlich verschiedenen Character. Der Stil der Orgelsonate bei Bach ist ein durchaus polyphoner, die Kunst kanonischer, imitatorischer und fugirter Arbeit vorherrschend, die Form durchaus geschlossen, der Satz jederzeit ganz streng dreistimmig, Trio, für zwei Manuale und Pedal, alle drei Stimmen durchaus obligat, selbst begleitende Akkord- und andere Figuren enthalten stets Thematisches. Der dreistimmige polyphone Stil ist im Orgelsatz

Orgelsonate

überhaupt der feinste, und die Basis jedes guten Orgelspieles, wie das Quartett in der Orchestermusik und im Gesange. Die Form ist stets dreisätzig, mit einem langsamen Satz in der Mitte. Die einzelnen Sätze sind streng und stilmässig geschlossen, meist aus nur einem Hauptgedanken entwickelt, die Schreibart ist durchaus gebunden, alles phantastisch die Form Durchbrechende hat Bach in die Toccata und Phantasie verwiesen, die Sonate zeigt völlige formale Bestimmtheit. In der neuesten Zeit ist diess anders geworden, indem die Klaviertechnik und die moderne homophone Klaviermusik erhebliche Rückwirkung auf die Orgel geübt haben. Mendelssohn's Orgelsonaten enthalten viel Klavierphrasen, machen deshalb an vielen Stellen entsprechendere Wirkung auf dem Pedalflügel. Während man ausserdem in der Bach-schen Orgelsonate stets eine ernste kunstgemässe Entwickelung eines freien Gedankens findet, und es ihm, dem kirchlichsten Ton- und grössten Orgelmeister niemals einfällt, in seine selbständigen Orgelsätze den Choral hineinzuziehen, um eine kirchliche Stimmung zu erwecken (das hiezu bestimmte Choralvorspiel selbstverständlich abgerechnet), findet sich in der neueren Orgelmusik neben der muntersten Klavierphrase jene Spielerei mit choralartigen Sätzen als Rührmittel, welche nichts als ein Verkennen der Formen beweist. Die Orgelsonate ist gar keine kirchliche, sondern eine freie Instrumentalform, allerdings gewissen durch das Instrument und den Ort, an dem es steht, bedingten Stilgesetzen unterworfen. Bach stand viel zu unmittelbar in der Sache, um die Ausdrucksmittel durcheinander zu würfeln, und konnte aus weit tieferen Quellen schöpfen, als dass er irgendwie nöthig gehabt hätte, zu Aeusserlichkeiten zu greifen, und Decorationsmittel für sentimentale Empfindungen zu suchen, welche seinem wie dem Wesen des betreffenden Instrumentes vollständig fremd sind. Seine grossen und kleinen Choralvorspiele bleiben unvergängliche Muster bedeutungsvollster orgelmässiger Choralbehandlung, in seiner Sonate, Phantasie oder Toccata wirkt aber jederzeit die eigene unmittelbare Gedankenfülle, kunstreichste Arbeit, charactervollste Behandlung des Instrumentes, und niemals werden äussere Effectmittel gebraucht. Und über einzelne unserer Zeitgenossen, welche auf Motive aus Meyerbeer's Propheten und Programmmusik einen Zweikampf auf Leben und Tod mit der Orgel eingehen, ist weiter nichts zu sagen, als dass ältere Musiker selbst zu Zeiten des zopfigsten Ungeschmacks grössere Sinnwidrigkeiten sich niemals haben zu Schulden kommen lassen.

Der Character der Orgel ist ungemeine Würde und glanzvolle Majestät. Die grossartige Schallmasse, getragen von der elementaren Macht der dröhnenden, gewaltigen Pedalbässe, kann nur in entsprechend grossem Raume zum Ausklingen kommen. So lange der Finger auf der Taste verweilt, klingt der Ton in gleichmässiger Stärke fort, jedes An- und Abschwellen desselben durch stärkeren oder geringen Druck, so wie jedes stärkere und schwächere Anschlagen an sich ist unmöglich. Und hiedurch bleibt dem Instrument jede subjective Weichlichkeit und Sentimentalität des Vortrages fern; freilich auch der empfindungsvolle Ausdruck, das heisst, sofern der Spieler hiezu die feinsten dynamischen Abstufungen frei in der Hand haben muss. Die Orgel giebt in Betreff des Ausdruckes durch verschiedene Stärkegrade den Gedanken oder das Gefühl nur in grossen Zügen, hier ist auch ein

Crescendo und Diminuendo möglich, aber nur in grösseren Gruppen und Sätzen, durch geschickten Registerwechsel, durch Hinzu- und Hinwegtreten von Stimmen und Stimmengruppen. Doch erfolgt dieses nicht unmerklich wie beim Crescendo oder Diminuendo eines Blasinstrumentes oder Orchesters; denn die Hinzuziehung eines neuen Registers macht sich auch als neue Verstärkung und Klangbeimischung fühlbar. Dafür ist aber die Reichhaltigkeit der Klangmischungen und Nüancen, welche ein guter Orgelmeister durch Combination der Register erzielen kann, fast unerschöpflich; er hat ein ganzes Orchester unter Händen, dessen Stimmenmannigfaltigkeit er beliebig, entweder vereinzelt, oder zur gesammten Schallmasse vereint wirken lassen kann, während durch Abwechselung stark und schwach registrirter Klaviere die grossartigsten Klanggegensätze sich erreichen lassen. Eine hie und da zu findende Crescendovorrichtung macht an sich eine hübsche Wirkung, ist der Orgel aber durchaus entbehrlich; eine Vermehrung und Verminderung der Klangmasse durch Anziehen und Abstossen der Register bleibt jederzeit ihrem Wesen allein entsprechend.

Vor allen anderen Instrumenten ist nun die Orgel, schon durch Mitbetheiligung der Füsse des Spielers, einer ausgedehnten Polyphonie und Stimmenvielheit zugänglich, demnächst auch ihre Spielgeläufigkeit sehr bedeutend; namentlich bei gelenkigem Regierwerk und nicht zu strengem Widerdruck der Tasten lassen sich alle Passagen und Akkordfiguren mit erheblicher Schnelligkeit ausführen. Allerdings sind hier gewisse Grenzen gezogen. Einerseits sprechen manche Stimmen nicht durchaus präcis an, bei Ausführung schneller Gänge sind daher nur gut intonirende zu wählen, und andere, welche diese Eigenschaft nicht besitzen, zu vermeiden, indem sie ohne zu wirken Undeutlichkeit hineinbringen. Andererseits verfliesst der Ton im weiten Raume der Kirche, Einzelnheiten schwimmen in einander, man vernimmt mit Klarheit wohl die grösseren Umrisse und hat die schimmernde Klangwirkung, ohne besondere Uebung im Hören aber nicht allemal die in's Specielle gehende Bewegung mehrerer schnell gegen einander figurirender Stimmen. Ebenso hat der Spieler in seinem Vortrage, soweit der Sinn des Werkes es zulässt, stets den Nachhall in Betracht zu ziehen. Ein Tempo der Orgelsätze ist daher ganz genau und allgemeingültig nicht festzustellen; die etwas mehre oder mindere Schnelligkeit bleibt stets von der Ansprache, dem gelenkigen Regierwerk der Orgel, der Oertlichkeit und anderen Umständen abhängig. Selbstverständlich darf diess nicht so weit gehen, dass der Character des Tonsatzes darunter leidet. Brillantes klaviermässiges Passagenwerk weist die Natur des Instrumentes ohnehin auf's Entschiedenste zurück.

Vom ersten Entstehen der Benennung währte es lange Zeit bevor die Sonate ihre heute gebräuchliche Form gewann. Der Name kam gegen Ende des 16. Jahrhunderts auf, doch wurde nur im Allgemeinen damit angezeigt, dass das betreffende Stück nicht für Gesang, sondern für Instrumente gesetzt sei. Neben der Bemerkung, dass »mit dem Wort Sonata oder Sonada der Trommeter zu Tisch- und Tanzblasen« benannt werde, erklärt Prätorius: »Sonata a sonando wird also genennet, dass es nicht mit Menschenstimmen, sondern allein mit Instrumenten wie die Canzonen musicirt wird«. Dem Character nach schloss sich jedoch die Sonate den harmonie- und klangreichen Gesangstücken seit Mitte des 16. Jahrhunderts an, wurde »gravitätisch und prächtig uff Muteten-Art« gesetzt, während bei der gleichzeitig gepflegten Canzone reiche melodische Bewegtheit Grundzug war. Sonaten wie Canzonen zeigten sich an Stimmenzahl sehr verschieden, sie kommen beide von drei bis zu zweiundzwanzig Stimmen, und bei so grosser Stimmenvielheit auch nach Art des Gesanges in mehrere Chöre getheilt vor. Ueberhaupt war Ursprung

die ganze Instrumentalmusik des 16. und bis gegen Mitte des 17. Jahrhunderts nichts weiter als ein Nachklang des Gesanges. Erst von da an begann sie von der Vocalmusik sich abzulösen, und der Verselbständigung durch Bildung eigener Formen nachzustreben.

Bevor wir auf die ältere Sonate einige Blicke werfen, wenden wir einer der frühesten mehrsätzigen Instrumentalformen eine kurze Aufmerksamkeit zu. Ihr wenigstens äusserlicher Einfluss auf die spätere Entwickelung der Sonate und Symphonie ist unverkennbar. Es ist

die Suite (Folge),

Suite angeblich französischen Ursprunges (die Entstehungszeit ist nicht bekannt, wahrscheinlich fällt sie um Mitte des 17. Jahrhunderts). Sie bildet einen Complex von Tanzmelodien, »in welcher munteren Gesellschaft die Allemande als deutsches Produkt ehrenhalber den Vortanz hatte, die übrigen, verschieden an Takt, Tempo und Rhythmus, folgten, also gleichsam zu ihrer Suite gehörten«. Die Zahl der Sätze stand nicht jederzeit bestimmt fest, es kommen deren drei bis sieben vor. Die Tänze nach der Allemand gehören unter die S. 272 ff. aufgeführten. Alle pflegen in derselben Tonart zu stehen, sind kurz und meist zweitheilig in beschriebener einfacher Form. Anfänglich beobachtete man genau eine gewisse Reihenfolge der Tänze, späterhin wenigstens nicht mehr so streng; doch sagt Mattheson noch (»Kern melodischer Wissenschaft«, 1737, S. 121), »dass in der Suite die Allemand, eine aufrichtige deutsche Erfindung, vor der Courante, sowie diese vor der Sarabande und Gigue herginge«. Im 18. Jahrhundert mischten sich auch Sätze anderer Art, von freier Erfindung, in den Reigen der Suite. Ein Präludium, eine Ouvertüre oder Symphonie eröffnete sie, alsdann folgte öfter vor den Tänzen eine Fuge oder Fughette, dann und wann trat auch ein Adagio oder eine Arie (mit oder ohne Variationen) unter die Tänze. In dieser neuen Form führte sie den Namen Partie oder Partita.

Brossard (Lexikon, Paris 1703) nennt die Suite Sonata da camera oder dei baletti, will sie von der Kirchensonate getrennt wissen, und setzt den Unterschied darin, dass bei der Kirchensonate die Sätze als Adagio, Largo und dergl. mit Fugen gemischt seien, welche das Allegro bilden, während bei der Kammersonate die Stücke nach dem Präludium aus Sätzen in bestimmter Folge bestehen, z. B. aus einer Allemand, Courante, Sarabande und Gigue, oder auch nach dem Vorspiel aus Allemand, Gavotte, Bourrée und Menuett.

Die Suite war ursprünglich und blieb auch hauptsächlich Klavierform, wenngleich Mattheson sagt, dass die meisten für allerhand gebräuchliche Instrumente, »jedoch in einem vom Klavier ganz differirenden Stile« geschrieben würden. Ungeachtet sie bereits aus mehreren Sätzen, ähnlich unserer heutigen Sonate und Symphonie, besteht, so beruht doch ein wesentlicher Unterschied im Vorherrschen der Tanzformen. Schon dadurch, dass diese nicht durchaus freie Gestaltungen sind, und — zwar mehr characteristische Tanzlieder wie Tänze im gewöhnlichen Sinne — doch ursprünglich anderen Zwecken gedient haben, wird, wie auch Faisst in einem verdienstlichen Aufsatze über die Klaviersonate (»Cäcilia« Bd. XXV. und XXVI.) ganz richtig

bemerkt, ihre Ausbildung unfrei. Ihr Zusammenhang im Ganzen war, wenn-auch in vielen Fällen keineswegs eine nur äusserliche Aneinanderreihung, so doch immer noch keine durch einen bestimmten Ideengang bedingte Entwickelung. Die Partita, deren Tänze mit Sätzen von freier Bildung untermischt waren, steht gewissermassen vermittelnd zwischen Suite und Sonate.

Suite und Partie blieben lange Zeit hindurch sehr beliebte, von allen Componisten mit grosser Vorliebe gepflegte Formen. Bach und Händel haben bekanntlich auch hierin Unvergängliches hinterlassen. — Gegen Ende des vorigen Jahrhunderts, als die Sonate bereits hoch entwickelt war, kam das Divertimento auf, weiter nichts als ein Gebinde von verschiedenen Stücken, wesentlich nur auf Unterhaltung, Fingerfertigkeit und instructive Zwecke gerichtet. Die Anzahl der Sätze war verschieden; unter Anderen besteht ein Divertimento aus: Präludium, Volkslied mit Variationen, Intermezzo, Fandango, Rondo pastorale. Der Name, welcher den äusserlichen Character genugsam bezeichnet, entstand, weil ihm der einer Sonate noch keineswegs, und der einer Suite nicht mehr zukam. Letztere wurde in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts durch die aufblühende, beiweitem entwickelungsfähigere Sonate und Symphonie verdrängt, und ist gegenwärtig in der That gänzlich verschwunden. Divertimento

Die ältere Sonate.

Die ersten Sonaten eigener Form, in mehrere Sätze getheilt, finden sich schon zu Anfang des 17. Jahrhunderts oder erst etwas später. Meist sind sie für Streichinstrumente in verschiedener Anzahl gesetzt, später auch häufig mit einem Blasinstrument, das Klavier nicht concertirend sondern begleitend, mit einem bezifferten Bass. Solche Sonaten wurden in jener Zeit sehr viele geschrieben. Den eigentlichen Kern bilden überall Arien, kurze melodiöse Sätze, oft mit vielen Variationen. Die übrigen Sätze haben als Adagio, Largo, Presto etc. freie Form, sind zuweilen auch mit Tänzen untermischt. Tritt nun mitunter auch schon eine festere Gestaltung im Einzelnen auf, so mangelt der ganzen Form doch noch jede bestimmte Ausprägung. Bereits schärfere Umrisse zeigen Corelli's Sonaten (1683), auch eine gewisse Regelmässigkeit in der Folge ihrer vier oder fünf Sätze. Aeltere Sonate

Johann Kuhnau, von 1701—22 Cantor an der Thomasschule zu Leipzig, wendete zuerst die Sonate als selbständige Klavierform an, und stellte sie zugleich in ihren gegenwärtig noch herrschenden Grundzügen wenigstens soweit fest, dass man ihn als deren eigentlichen Begründer wohl ansehen darf. Doch waren die Suite sowie auch einzelne Tänze und Characterstücke, desgleichen Toccaten, Präludien, Ricercaten und dergl. noch zu sehr herrschend, um Kuhnau's Sonate sogleich aufkommen zu lassen, so grossen Beifalls seine Erfindung sich auch erfreute.

Allerdings weicht die Form der einzelnen Sätze noch sehr von der heutigen ab, die Ausdehnung ist gering, überall tritt nur ein Thema oder Motiv auf; sie ist erst ein Keim zu dem, was nur eine sehr vieljährige und ausgedehnte Kunstthätigkeit auf diesem Gebiete zur höchsten Blüthe unter Beet-

hoven bringen konnte. Die Melodie ist noch durchweg von der Polyphonie gefesselt, auch ein ästhetischer Zusammenhang der Sätze unter sich in der That noch nicht zu erkennen, ihre Anordnung beruht meist auf dem Contrast von schneller und langsamer Bewegung und dementsprechendem Toninhalt.

Von Mattheson giebt es eine Sonate (1713 in London gedruckt) zwar aus nur einem Satze bestehend, aber hierin einen bestimmten Fortschritt bekundend. Er selbst hatte von der damaligen Sonate durchaus keine sonderlich hohe Meinung, denn er sagt, dass deren Absicht »hauptsächlich auf eine Willfährigkeit und Gefälligkeit gerichtet sei: weil in den Sonaten eine gewisse Complaisance herrschen muss, die sich zu Allem bequemet, und womit einem jeden Zuhörer gedient ist. Ein Trauriger will was Klägliches und Mitleidiges, ein Wollüstiger was Niedliches, ein Zorniger was Heftiges u. s. w. in verschiedenen Abwechselungen antreffen. Solchen Zweck muss sich auch der Componist bei seinem Andante, Adagio, Presto etc. vor Augen setzen: so wird ihm die Arbeit gerathen«. »Seit einigen Jahren«, fährt er fort, »hat man angefangen Sonaten für's Clavier (da sie sonst nur für Violinen etc. gehören) mit gutem Beifall zu setzen; bisher haben sie noch die rechte Gestalt nicht, und wollen mehr gerühret werden als rühren; d. i. sie zielen mehr auf die Bewegung der Finger als der Hertzen. Doch ist die Verwunderung über eine ungewöhnliche Fertigkeit, auch eine Art der Gemüthsbewegung, die nicht selten den Neid gebieret. Die Frantzosen werden nun auch in diesem Stücke, so wie in Cantaten, zu lauter Italiänern. Es läuft aber meist auf ein Flickwerk, auf lauter zusammengesuchte Cläusulgen (pieces de rapport) hinaus, und ist nicht natürlich«.

Domenico Scarlatti (1683—1760), hochbedeutend auch als Klavierspieler, kehrte in seinen zahlreichen Sonaten wieder zur einsätzigen Form zurück, bildete diese jedoch wesentlich aus. Seine Schreibart ist bereits frei von der Polyphonie, klaviermässig, und über den inneren Gehalt spricht er selbst dahin sich aus, dass man nicht tiefe Intentionen, sondern den sinnreichen Scherz der Kunst in ihnen finden werde. Darum bleibt aber sein frisches und heiteres Tonspiel keineswegs unberührt von tiefen Zügen sanfter und warmer Empfindung. Sebastian Bach vereinigte wiederum mehrere Sätze zu einem Ganzen, dessen geistiger Zusammenhang schon sehr deutlich fühlbar ist. Sein »Italienisches Conzert« ist eine Klaviersonate in bereits hochentwickelter Form. Von seinen Söhnen zeichneten Friedemann, besonders aber Philipp Emanuel in der Klaviersonate sich aus. Letzterer erscheint als der Vermittler der älteren mit der modernen Sonate, Haydn selbst erkannte ihn als sein Vorbild an. Namentlich übte er auf Durchgeistigung der zu seiner Zeit dem Gehalte nach im Allgemeinen noch ziemlich werthlosen Form den bedeutendsten Einfluss. Dass seine Sonaten wie auch Symphonien uns heute nicht mehr recht zusagen wollen, liegt eben darin, dass sie mitten im Gährungsprozess stehen, nicht selten zerrissen, verworren und noch unfertig erscheinen. Haydn that in aller Bescheidenheit einen weiten Schritt über ihn hinaus.

Unser etwas längeres Verweilen bei der älteren Sonate ist hinlänglich durch das Interesse an der Entwickelung einer mehrsätzigen Form gerechtfertigt, welche für sämmtliche cyclische Orchesterformen die grundlegliche geworden und geblieben ist. Die ältere Ouvertüre übte auch ihren Einfluss auf die mehrsätzige Bildung, doch mehr direct auf die Symphonie.

Wennauch in wesentlichen Punkten von der Sonate unterschieden, mag doch

das Concert

Concert

ihr sich anschliessen, da eine nähere Stellung zur Symphonie oder zum Quartett ihm noch weniger zukommt. Es ist hier vorläufig vom modernen Klavier-, Violin- etc. Concert mit Begleitung des Orchesters die Rede, nicht vom älteren, aus einer grösseren Anzahl obligater Stimmen bestehenden.

Der Hauptsache nach ist es Monodie eines Einzelinstrumentes; neben dem, dass es eben wie die Sonate oder Symphonie einen bestimmten Grundgedanken einheitlich durchbilden muss, ein folgerichtig entwickelter Inhalt ihm also ebensowenig fehlen darf wie irgend einer anderen Tonform, kommt es hier zugleich darauf an, eine gewisse Art von specifischer Instrumentalkunstform zu veranschaulichen, welche vom Klangcharacter des Soloinstrumentes sowie von dessen höchster technischer Leistungsfähigkeit, in Bezug auf innere und äussere Bildung erheblich beeinflusst ist. Die volle Darlegung der dem Soloinstrument natürlichen Eigenschaften ist im Concert beiweitem wesentlicherer Zweck wie in der Sonate, insofern dieses auch der Entfaltung höherer Virtuosität mit Absicht zu dienen hat — nicht als reines Virtuosenstück, sondern nur indem thatsächlich die höchste und glanzvollste Technik erfordert wird, einerseits um ihre eigene Leistungsfähigkeit, ganz besonders aber um mittels dieser einen gediegenen musikalischen Gehalt zur höchsten Geltung zu bringen. Letzteres ist nun zwar auch Zweck der Technik in der Sonate, Zweck aller Technik überhaupt, doch tritt sie in allen anderen Formen vollständig hinter den Gedanken zurück, während im Concert Vieles um ihrer selbst willen geschieht, sie selbst einen wesentlichen Theil der Tongedanken ausmacht, die Absicht auf Darstellung eines Idealen wenigstens nicht wie in der Sonate vorwiegt. Doch ist hiemit nur die Kunstgattung im Allgemeinen bezeichnet, ohne etwa Beethoven's herrlichen Concerten, und dem mit ihnen preiswürdigsten von Schumann (A moll), irgend einen Abbruch zu thun, oder deren bedeutenden Gehalt und hohe Schönheit der Tongedanken rein an sich tiefer stellen zu wollen.

Der Gesammtumriss des Concertes theilt sich gewöhnlich in drei Sätze; ein kürzerer langsamer steht zwischen zwei schnell bewegten. Der Erste Satz ist am breitesten entwickelt, der letzte hat nicht die breite Form, sondern ausgeprägten Finalcharacter, leicht, schnell bewegt, glänzend und abschliessend. Nicht selten geht der langsame Satz ohne Trennung in das Finale über. Früher stellte das Orchester allein die Hauptgedanken des Ersten Theiles auf, und dann erst trat das Soloinstrument hinzu, führte die Gedanken durch, theils allein, oder mit dem Orchester zusammen, oder durch dessen Ritornelle unterbrochen. In anderen Concerten beginnt wiederum das Klavier — Es dur von Beethoven, mit einer kurzen, rasch anfeuernden, glänzenden Akkordpassage, ähnlich im Schumann'schen A moll-Concert mit einem vollgriffigen, modulirenden Akkordmotiv —, und dann erst tritt das Orchester ein. In neuester Zeit (seit Mendelssohn) unterbleibt gewöhnlich

Form

das lange Instrumentalritornel zu Anfang, das Soloinstrument tritt sehr bald ein und führt den Satz mit dem Orchester gemeinsam durch.

Cadenz Kurz vor dem Schluss des Ersten oder Letzten, auch beider Sätze (sehr selten im Adagio) tritt, auf dem Quartsextakkord des tonischen Dreiklanges beginnend, ähnlich wie bei der Bravourarie, eine häufig lang ausgeführte Periodengruppe auf, die Cadenz. Sie wird vom Solospieler allein ohne Begleitung des Orchesters ausgeführt; der Componist pflegt sie nur selten auszuschreiben, sondern meist dem ausübenden Künstler zu überlassen, der hierin nun sein Geschick auch als Tonsetzer bewähren kann, indem er die Cadenz entweder ausarbeitet, oder frei aus der Phantasie hergiebt. Letzteres geschieht heutzutage wohl nur in sehr seltenen Fällen, früher war es gewöhnlich. Es kommt darauf an, den Hauptgedankeninhalt des Satzes nach Art einer freien Phantasie thematisch zu verarbeiten, und hiebei wird dem Künstler Gelegenheit geboten, seine Geschicklichkeit in der einheitlichen Gedankendurchbildung sowohl wie seine volle Virtuosität zu entfalten. Dass dieses jedoch nur im Sinn und Character des ganzen Satzes geschehen darf, versteht sich von selbst.

Aelteres Concert In älteren Zeiten galt die Benennung Concert nicht allein Instrumental-, sondern auch Vocalsätzen, entweder für eine Solostimme oder ein Soloinstrument mit Begleitung, oder für mehrere concertirende Vocal- oder Instrumentalstimmen gleicher oder verschiedener Gattung. Das Concerto da chiesa (Kirchenconcert) a 1, 2, 3, 4 etc. voci, con, e senza stromenti wurde von Viadana aufgebracht. Die einfachste Art wurde (über Bibelsprüche, meist Psalmen) für nur eine Stimme gesetzt, und von der mit ihr concertirenden Orgel begleitet. Bei dieser Einfachheit blieb es jedoch nicht; allmälig kamen mehrere Stimmen und Instrumente hinzu, wo es etwa an einem Sänger fehlte, wurde dessen Stimme auch wohl auf Blasinstrumenten (Zinken) ausgeführt. Doch wie schon der Name (*certare*, streiten) besagt, kam es auch in diesen mehrstimmigen Concerten auf durchaus obligate Haltung der Stimmen an, wie überhaupt der polyphone Satz in der Kunstmusik jener Zeit der durchaus herrschende war, und die Homophonie erst allmälig sich Bahn brach.

(Marginal note beside "Instrumentalstimmen": da chiesa)

grosso Nach und nach nahm jedoch die Instrumentalmusik ausschliesslich Besitz vom Concert, und es bildeten sich zwei Arten: das Concerto grosso, ein harmonie- und klangreiches Stück, mit mancherlei abwechselnden und lebhaften Affecten, stark aufgetragenen Farben, unter deren Ueberladung es allerdings sehr bald ausartete. Mehrere Instrumente entweder gleicher (Violinen) oder verschiedener Gattung concertirten mit einander, liessen sich bald vereint, bald wechselweise unter sich und mit dem grossen Orchester hören. da camera In der zweiten Art, dem Concerto da camera, dem Vorläufer unseres heutigen Concertes, trug ein Instrumentist allein die durch Orchesterritornelle unterbrochenen Hauptpartien des Tonstückes vor. Doch vereinigten sich auch im Kammerconcert wohl mehrere Instrumente; es wurde alsdann ein Doppel- oder Tripelconcert genannt (Bach's Concerte für 2 und 3 Klaviere).

In ähnlicher Weise wie die Arie in zwei und mehrere Stimmen sich auseinanderlegt, wird die Sonate, indem sie mehrere Soloinstrumente herbeiruft, zum Duo, Trio, Quatuor, Quintuor etc. Die beiden ersten Arten werden entweder mit Streichinstrumenten allein oder in Verbindung mit dem Klavier ausgeführt; seltener tritt ein Blasinstrument (Flöte, Clarinette, Horn) hinzu. Das Quatuor im eigentlichen Sinne ist stets mit vier Streichinstrumenten, 2 Violinen, Viola und Violoncello, besetzt (Streichquartett) und in verhältnissmässig seltenen Fällen mit Klavier verbunden (Klavierquartett). Zu allen höheren Stimmenzahlen vereinigen sich imgleichen entweder nur Streichinstrumente, oder mit ihnen auch Klavier, Blasinstrumente (Oboe, Flöte, Clarinette, Horn, Fagott), auch der Contrabass, um ein kräftigeres Fundament abzugeben. Duo, Trio etc.

In allen diesen Arten der Sonate ist jedes Instrument obligat, und wennauch zeitweilig eines oder mehrere derselben eine untergeordnete begleitende Rolle übernehmen, so geschieht diess doch nur periodisch. Denn einen Satz in welchem etwa das Klavier nur Arpeggien, begleitende Figuren und Akkordausfüllungen zu Melodien von Streichinstrumenten ausführt, kann man ebensowenig ein Duo oder Trio nennen, wie einen einfach zweistimmigen Gesang mit secundirender Stimme ein Duett. Es kommt also darauf an, dass alle vorhandenen Instrumente, ein jedes in seiner ihm natureigenen Weise, an der Durchbildung des Gedankens durchaus gleichen Antheil haben. Wenn demnach im Klaviertrio dem Klavier häufiger Akkordausfüllungen und Begleitfiguren zukommen, so liegt diess in seiner Vielstimmigkeit überhaupt, welche es befähigt, jene ebensogut wie selbständige Contrapunkte und Melodien auszuführen. Doch ist vorauszusetzen, dass der Begriff der reellen Mehrstimmigkeit dem Leser bereits hinreichend geläufig und eine nähere Erklärung nicht mehr erforderlich ist.

Bei der Verbindung des Klavieres mit melodischen Instrumenten scheiden sich solche zwar als gesonderte Klanggruppen aus, doch wirkt dieses nicht eben störend. Denn sofern (geschickte Behandlung vorausgesetzt) jedes Instrument selbständig ist, sämmtliche aber bei Durchbildung desselben Gedankens in Einmüthigkeit betheiligt sind, äussern sich die Klangabweichungen eben nur als Characterunterschiede der mitbetheiligten Stimmen, in welche der Tongedanke sich auseinanderlegt, und weder der Richtigkeit noch der Kunstschönheit der Darstellung geschieht irgend ein Abbruch. Im

Streichquartett

ist nun auch dieser Klangzwiespalt aufgehoben und eine vollständige Einhelligkeit aller Stimmen auch in dieser Hinsicht eingetreten. Geht ihm nun einerseits die volle Sinnlichkeit und Farbenpracht des grossen Orchesters noch ab, giebt es eigentlich nur die fein durchgeführte und schattirte Zeichnung ohne volles Colorit, so ist gerade darum das Ueberwiegen des geistigen Elementes eine hohe Eigenthümlichkeit dieser Kunstform. Weder Tonsetzer noch Hörer werden durch die bereits zum Materiellen neigende Schallmasse, wie sie dem Orchester eignet, von der rein geistigen Durchdringung des Gedankens abgezogen. Mit Ausnahme jener üppigen Farbenpracht gebietet das Streichquartett über alle musikalischen Ausdrucks- und Darstellungsmittel: die Melodie ist seinen Organen natureigen, in eben solchem Maasse auch die Quatuor

Rhythmik (denn die Beweglichkeit in allen Arten von Zeitfiguren, besonders die Accentuationskraft der Streichinstrumente ist ungemein bedeutend), und die Harmonie, entweder als Akkordfolge oder in reelle Stimmenmehrheit auseinandergehend, steht ihm in ausgedehntestem Umfange zu Gebote. Und ebenso auch dynamische Ausdrucksfähigkeit in den feinsten Nüancen des Vortrags, Contraste in allen Stärkegraden, schnellste Beweglichkeit, zartes Hinschwimmen in getragenen Akkorden und Bindungen sowie eine bis zur Rauhheit gehende Nachdrücklichkeit in Kraftmomenten. Doch dringt demungeachtet das Streichquartett nicht bis zu der angedeuteten Grenze vor, von wo ab die sinnliche Wirkung der Masse ihre Macht über den reinen Gedanken auszuüben beginnt. Dafür aber findet dieser im Streichquartett eine Austragung nach allen Richtungen der reinen Kunstdarstellung, sowohl in Bezug auf formale wie characteristische Schönheit und Freiheit; die Individualität in ihren feinsten Nüancirungen kommt zur ausgedehntesten Geltung, dem Wesen der Stimmenselbständigkeit des Solosatzes entsprechend. Aller Kunst der Harmonie und des Contrapunktes wird eine Verwerthung im weitesten Umfange zu Theil. Der gesammte Kreis edler menschlicher Gefühle und Stimmungen gehört ihm an — es ist keineswegs unbestreitbar, dass hochtragische, ernste und pathetische Empfindungen zu ihrer Aussprache durchaus des grossen Orchesters bedürfen; sie finden diese auch im Quartett ebensogut wie heitere Laune, Humor, naive Unbefangenheit, wenngleich andererseits ebenfalls richtig ist, dass es nur ein Inhalt von Bedeutung und Gewicht sein darf, welcher das grosse Orchester zu seiner Darstellung herbeiruft. Allen jenen Absichten aber hat das Streichquartett entsprochen, seit es die erste Anwendung auf Bogeninstrumente (1751), sowie auch alsbald seinen höheren Ausbau als selbständige Kunstform durch Joseph Haydn fand, bis zu den letzten grossen Werken Beethoven's, mit deren Enträthselung wir uns heute noch beschäftigen.

Bevor wir zur grössten Instrumentalform, der Symphonie, übergehen, verweilen wir einen Augenblick bei der

Ouvertüre.

Ouvertüre

Zwar besteht sie nur aus einem Satze, schliesst in Betreff dessen innerer Bildung jedoch den cyclischen Formen sich an: sie ist der Form nach nichts Anderes wie der sogenannte Sonatensatz, der Erste Satz der Sonate oder Symphonie, nur mit dem Unterschiede, dass der Erste Theil nicht wiederholt wird, sondern der Schluss desselben sogleich in die Durchführung übergeht. Das S. 290 aufgestellte Schema gilt im Allgemeinen auch für die moderne Ouvertüre, wenn wir das Repetitionszeichen fortlassen. Bekannte Muster dieser Art sind die Ouvertüren zum Egmont von Beethoven, zur Genoveva von Schumann und viele andere.

Hauptsächlich ist sie Einleitung eines grösseren Musikwerkes, einer Oper, eines Oratoriums geistlichen oder weltlichen Inhaltes. Aehnlich wie das Präludium soll auch sie Stimmungen erwecken und erwartungsvolle Empfänglichkeit im Hörer erregen, deren Erfüllung nachher Auf-

gabe des Musikdrama selbst ist. Ihre ästhetische Bedeutung ist auch in dieser Stellung nicht zu bezweifeln, wenn sie als abgeschlossene Kunstform auftritt, entweder aus eigenen, der Stimmung und dem Gehalt nach jedoch auf das musikalische Drama bezüglichen, oder auch aus demselben direct entnommenen Hauptgedanken gebildet.

Doch haben bei den neueren Franzosen und Italienern Abweichungen von jener durchbildeten Kunstform sich gezeigt, in denen die Ouvertüre ihrer interessantesten Gruppe beraubt ist, der Durchführung nämlich; die Schlussgruppe des Ersten Theiles geht gleich in den Dritten, die Repetition über. Andere, auch deutsche Opernouvertüren, haben jene gediegene Kunstform mitunter gänzlich beseitigt, und verknüpfen nur manche im Verlauf der Oper als besonders wichtig sich heraushebende Melodien ohne weitere Verarbeitung und Vermittelung. Denn die an sich keineswegs breite Form reicht nicht aus zur gründlichen Durchbildung so vieler, und oft unter sich die ausgeprägtesten Gegensätze bildender Musikgedanken, und sie muss immer mehr auseinanderfallen, jemehr Hindeutungen auf den weiteren Verlauf sie enthält, eine je reichere Anzahl Melodien aus der Oper in ihr Aufnahme findet. Aber auch eine Fülle schöner Melodien kann für das Aufgeben jeder soliden Kunstform an eine quodlibetartige, zerfahrene Aneinanderreihung nicht entschädigen.

Im Ferneren löste die Ouvertüre vom Musikdrama sich ab und trat als freie, selbständige Form hin, als Concertouvertüre. Zwar braucht sie auch in diesem Falle ihre Bedeutung als Einleitungsmusik nicht aufzugeben, denn sie kann zur Eröffnung von Concerten und anderen Festlichkeiten dienen. In den meisten Fällen ist ihr Zweck jedoch gleich dem der Symphonie oder Sonate ein rein ästhetischer, oder sie knüpft an eine Dichtung, an ein Drama oder auch nur an gedachte Hergänge an, ohne dass eines von diesen zur Darstellung kommt. Die Concertouvertüre befolgt als freies Tonwerk jederzeit jene bestimmte Sonatensatzform, eine Erweiterung des Formbegriffs gewährt sie also nicht. Concert-ouvertüre

Die Symphonie Symphonie

ist nun endlich ein volles ganzes Tonbild des inneren Lebens, und zwar in reichem und prächtigem Colorit, mit allen Abstufungen von den tiefsten und dunkelsten Schattirungen bis zum heiteren Lichterspiel glänzender und schimmernder Klangfarben. Und diess Alles in durchaus fester, gediegener Form. Der Reichthum der Tongedanken in der grossen Symphonie, die üppige Klangfülle des Orchesters, welches alle seine mannigfach individuellen Klangorgane aufbietet zur Darstellung eines jederzeit bedeutenden — gleichviel ob durch Gefühle der Lust oder Unlust bewegten — inneren Herganges, die epische Breite, in welcher die Aussprache des durch die Richtung des Geistes auf hohe ideale Anschauungen in Schwung gesetzten Gefühles sich ergeht, die Allgemeinheit der Gedanken und Darstellung, welche bei aller fein individuellen Durchbildung und Characteristik nicht einem kleinen Kreise feinfühlender Gleichgesinnter, sondern dem grossen Publikum im öffentlichen Concertsaal gegenübertreten, auf dasselbe erhebend und überzeugend wirken sollen: alle diese Umstände bedingen um so bestimmter eine geschlossene Anschaulichkeit der Kunstform im Grossen und Einzelnen, als

hier die Mittel der Darstellung um so ausgedehnter, die Veranlassungen zu etwaiger Zerfahrenheit um so zahlreicher sind.

Die Formumrisse der Symphonie sind in der That einfacher und typischer als die der Sonate oder auch des Streichquartettes, überhaupt aller Soloformen. Die Vierzahl der Sätze ist feststehend; der Versuch, einen fünften Satz hineinzuziehen (E^{b} dur-Symphonie von Schumann), hat sich nicht als nothwendig bedingt und bereichernd erwiesen, und noch weniger die Zusammenziehung in einen Satz. Und die breite Auslage der Perioden- und Gruppenbildung fordert aus Gründen der Uebersichtlichkeit wiederum eine bestimmtere Gliederung der inneren Organisation; die einzelnen Theile in der Symphonie werden daher auch dem weniger Erfahrenen fast durchgängig leichter erkennbar sein wie in vielen Sonaten. Aus allem Vorangegangenen weiss der Leser aber, dass diese dem Wesen der Kunstgattung eigene Begrenzung der Phantasie keine von aussen auferlegte ist, sondern in der Sache selbst liegt. Die grosse Tondichtung der Symphonie weist jede rein subjective oder momentane Stimmung entschieden zurück, ebenso Alles, was auf blossen technischen Schmuck hinausläuft, und schon hiedurch wird die Bildkraft auf das so zu sagen rein Sachliche hingewiesen, auf eine Objectivität, welche auch das im eigenen Inneren des Tondichters wogende Gefühl von allem Momentanen gereinigt und zu einem allgemein Menschlichen erhoben darstellt. Der Reichthum des Orchesters an Klangorganen bietet schon an sich eine Fülle von Darstellungsmitteln, welche zwar zur breiten Form mit anregt, doch auch directer an die Sinnlichkeit sich wendet. An Stelle der feinen Lineamente der in's Einzelne eingehenden Stimmenarbeit des Streichquartettes tritt eine Zeichnung in grossen und kräftigen Strichen; die Individualität der Instrumente im Besonderen, ihre Klangmischungen und Contraste zur ganzen Masse treten unmittelbar an das Gefühl, bewegen und überzeugen es mit Hülfe der Sinnlichkeit in ähnlicher Weise wie die kunstvolle Stimmencombination des Streichquartettes mit Hülfe der überwiegend vom Geiste ausgehenden Anregung. Dass hiemit nicht gesagt ist, das Streichquartett könne der schönen Klangsinnlichkeit oder die Symphonie der höchsten Vernunftsbetheiligung sich entrathen, braucht wohl nicht erinnert zu werden, ebensowenig, dass es schliesslich in Beiden die Schönheit und Bedeutsamkeit der Ideen und Tongedanken sowie deren Durchbildung ist, durch welche im Wesentlichen der Eindruck hervorgebracht wird. Doch sind diese bis zu einem gewissen Grade wenigstens von den sie ausdrückenden Klangorganen untrennbar, und wie die Tonempfindung den ihr entsprechenden Klang zur Darstellung wählt, so ist sie auch in der Symphonie eine andere wie in der Sonate und im Quartett. Tongedanke und Darstellung bilden sich verschieden je nachdem sie zum Ausdruck durch ein Orchester, ein Soloinstrument, eine Stimme und dergl. bestimmt sind.

Wortbedeutung

Das Wort Symphonie bedeutet bekanntlich Zusammenklang, bezeichnete bei den Griechen auch schlechthin jeden Gesang und speciell das Zusammensingen im Einklang und der Octav, so dass auch der Unisonus und die Octav selbst,

späterhin überhaupt die Consonanzen (reine Quint, Quart, Octav, und deren Octavverdoppelungen) Symphona genannt wurden. Unter Symphoniurgie begriff man auch »die Harmonie im breiten Verstande, sonst mit einem barbarischen Namen der Contrapunkt genannt«, wie Mattheson sagt. Aeltere Schriftsteller gebrauchen Symphonie als Allgemeinbegriff für Toccaten, Sonaten, Ricercaten für Klavier und Orgel, und Prätorius sagt auch, »dass vor unserer Zeit (1619), welches aber nunmehr abkommen, das Wort Symphonia oder Symphoney gebraucht worden: Wenn man den Hauptmann oder Stadtpfeifer mit seiner ganzen Symphoney, das ist mit allerhand Instrumenten, als: Zincken, Posaunen, Trommeten, Geygen, Floiten, Krumbhörnern, Dolcianen etc. hat fordern lassen«. Auch ein spinett- oder virginalähnliches Tasteninstrument des 16. und 17. Jahrhunderts führte denselben Namen. Als Begriffswort für mehrstimmige Vocal- und Instrumentalsätze — hauptsächlich kurze Einleitungs- und Zwischensätze grösserer Instrumentalwerke — kommt er gegen Ende des 16. Jahrhunderts zuerst bei Johannes Gabrieli und später bei dessen Schüler Heinrich Schütz vor. Seit der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts wurde bei fortgeschrittener Ausbildung der Instrumentalmusik die Benennung zwar vorzugsweise auf Instrumentalstücke angewendet, jedoch ohne dass man darum an irgend eine bestimmte Form überhaupt, oder gar in heutigem Sinne zu denken hätte. Der Name diente auch hier noch als ein Allgemeinausdruck für jeden noch nicht genau zu bezeichnenden Instrumentaltonsatz, der, ohne feste und selbständige Gestalt zu haben, auch zu dieser Zeit meist nur Theil eines grösseren Werkes, Intrade, Einleitung war, ähnlich wie später die Ouvertüre in der Suite, nur beiweitem nicht von so vollkommener Bildung. Seine abgeschlossene Bedeutung als bestimmt ausgeprägte mehrsätzige Formgattung bekam er eigentlich erst um Mitte des vorigen Jahrhunderts, während die Kunst an der Erweiterung und Durchbildung der Form selbst bis zum Tode Beethoven's unablässig thätig war.

Zwei auf die Entwickelung der Symphonie wesentlich einfliessende Formen, die Suite und ältere Sonate, sind erwähnt worden. Dem Concerto grosso ist als einer überwiegend der Instrumentalvirtuosität dienenden Form eine erhebliche Einwirkung direct auf die Symphonie wohl nicht zuzuschreiben, wennauch eine mittelbare, wenigstens insofern es zur Ausbildung der Instrumentalmusik überhaupt beitrug. Kaum zu verkennen ist jedoch der Zusammenhang, in welchem die ältere Ouvertüre mit ihr steht. Schon ziemlich frühzeitig hat diese ihre feste und bestimmte Form sich gebildet. Gleich der modernen dient sie einer Oper oder grösseren Musik überhaupt als Einleitungssymphonie, in der Partite tritt sie oft an Stelle des Präludiums. Es entstanden zwei Arten. Die französische Ouvertüre, durch Lully festgestellt, beginnt mit einem Grave oder Largo (mit durchweg mehr gestossen wie gebunden vorgetragenen Läufen), worauf ein rascher, meist fugirter Satz folgt, der zuletzt wieder in's Grave zurückkehrt und damit schliesst. Die Ouvertüren in Bach'schen und Händel'schen Suiten sind von dieser Art. Bei weiterer Ausbildung dieser Form fiel das Hauptgewicht auf das Allegro; es wurde mitunter in zwei Theile zerlegt, welche man repetirte, auch wechselten Grave und Allegro in mehrfachen Wiederholungen mit einander ab. An den Gebrauch, den ersten langsamen Satz zu wiederholen, hielt man sich nicht streng, Bach that es nur, wo der Gedanke es forderte, ebenso Händel: z. B. in der »Semele« werden der Erste und Zweite Satz jeder für sich wiederholt, der Erste dann aber nicht wieder; im »Herakles« wird der Erste für

Aeltere Ouvertüre

französische

sich wiederholt, der Zweite (ziemlich langes fugirtes Allegro) schliesst, ohne dass er selbst oder der Erste Satz repetirt wird. Oft folgen dann noch Tänze.

italienische

Diese französische Ouvertüre wurde auch in Italien angenommen und längere Zeit beibehalten. In Scarlatti's Schule bildete sich hier jedoch eine andere Art aus, gleichfalls aus drei, jedoch in umgekehrter Ordnung einander folgenden Sätzen bestehend, also dass einem einleitenden Allegro ein langsamer, auch durch Taktart, schwächere Instrumentation und verschiedenen Character sich absondernder Satz folgte, der dann wieder in ein rasch hinströmendes und meist rauschendes Allegro überging. Diese Ouvertüre stand zur Oper in einem meist nur lockeren Zusammenhange, deshalb löste man sie häufig davon ab und benutzte sie als selbständiges Instrumentalwerk.

Concertsymphonie

So entstand, indem die Sätze nach und nach sich trennten, die Concertsymphonie. Bei den zahlreichen Privatmusiken damaliger Zeit war das Bedürfniss nach stets neuen Concertsymphonien sehr rege, und daher ganz natürlich, dass wetteifernde Thätigkeit der Componisten auf diesem Gebiete schnell zu erheblichen Resultaten für Ausbildung und Erweiterung der Form führen musste.

Dass alle diese Produkte, ja selbst Philipp Emanuel Bach's Erzeugnisse in dieser Formgattung durch Joseph Haydn weit übertroffen und in den Hintergrund gedrängt worden sind, findet seinen Grund einerseits zwar in der unversiegbaren, durch eine kerngesunde Natur stets frisch erhaltenen, dabei durch die ausserordentlichste Kunstfertigkeit gehobenen Schöpferkraft dieses Meisters. Doch wennauch Ph. Em. Bach wenigstens im Vergleich zu seinem Vater ein Mann der Mode war, so sind ihm, bis auf die Unmittelbarkeit wenigstens, die meisten jener Haydn zugesprochenen Eigenschaften keineswegs vorzuenthalten. Im Wesentlichen lag der grosse Fortschritt Haydn's mit darin, dass unter ihm die Form überhaupt schon in ein Stadium der Entwickelung getreten war, in der sie, über den eigentlichen Gährungsprozess hinaus, dem Tonsetzer schon in bestimmteren Contouren vorlag. Damit ist nicht gesagt, Haydn hätte die Symphonie auch nur den äusseren Umrissen nach fertig vorgebildet gefunden; wie er vielmehr (weit mehr als Mozart) es war, der sie wie auch die Sonate Beethoven direct entgegenführte, ist bekannt. Indess war sie in ihren Grundzügen bereits soweit festgestellt, dass Haydn ihre Entwickelung von innen heraus beginnen konnte.

Die Symphonie Haydn's und Mozart's offenbart vorzugsweise jenes herrliche und frische Tonleben, als welches eine in der Ueberfülle des Stoffes und der bildenden Kraft nun zur freien Selbständigkeit gelangte Instrumentalmusik mit aller Unbefangenheit und Naivität, zugleich aber auch mit aller Bedeutsamkeit eines reichen Inhaltes und hoher Kunst sich kundgeben konnte. Die noch heute ungeschwächte künstlerische Wirkung der symphonischen Schöpfungen beider Meister beruht nicht allein auf Schönheit der Formverhältnisse, Reichthum an Melodie und stets neuen Gedanken überhaupt, sondern auch auf Wärme und Frische des inneren Lebens, auf der normalen Gesundheit des Gefühls, dessen naturgemässer Ausdruck sie sind. Es bedürfen

die durch sie erweckten rein musikalischen Stimmungen noch durchaus keines Hinweises auf ein bestimmtes inneres Ereigniss, sondern sie spiegeln das Gemüthsleben im Allgemeinen, und zwar in seinen feinsten Schattirungen in reichster Mannigfaltigkeit wieder. Bei einer Symphonie Haydn's oder Mozart's eine bestimmte Vorstellung sich machen zu wollen, ist daher kaum möglich; die Tiefe eines dichterischen, auf ein erfassbares Object gerichteten Planes finden wir nicht darin. Wohl aber ein Tonleben, welches in seiner Fülle doch nur Aeusserung eines ebenso reich bewegten, von tiefster Empfindung durchdrungenen und durch eine unerschöpfliche Phantasie gehobenen Seelenlebens sein kann, indem es uns sonst kalt und unberührt lassen müsste.

Ob Haydn zuerst den damals üblichen drei Sätzen den vierten, die Menuett, hinzugefügt hat, ist unbestimmt; wahrscheinlich war die Suite Veranlassung, aus ihrer langen Reihe den damals beliebtesten der Tänze in die Symphonie mit herüberzunehmen. Gewiss ist aber, dass Haydn der Menuett ihren eigenthümlichen, seither typisch gewordenen Character verliehen hat, indem er sie, den Tanz der damaligen vornehmen Welt, mehr in's Volksleben übertrug, und das was er an Gravität ihr benahm, durch volksthümliche Laune und Heiterkeit ersetzte (vergl. »Mozart« von O. Jahn, Bd. I.).

Haydn's ästhetischer Character war eine glückliche, heitere Naturbegabung, im vollsten Einklange mit einer durchaus sittlichen Gemüthsanlage. Seinem Genius verband sich eine ungemeine Beherrschung aller Kunstmittel; in seinem Wesen wie in seiner Kunst lebte eine unerschöpfliche, noch durch keinen Zweifel oder Bruch getrübte Daseinsfreude. Deshalb überall die frische und gesunde Sinnlichkeit, die bei aller Kunst doch einfache, leicht hinfliessende Form. Grossartigkeit der Anschauung und derartige Hoheit der Empfindungsweise, wie sie in Händel, Bach und Beethoven uns entgegentritt, können wir von einer so beschaffenen Natur nicht fordern; aber helles Licht und wohlthuende Wärme entsenden die noch ungebrochenen Strahlen seines klaren und ungetrübten Inneren überall hin. Seine Symphonien sind ein frisch hinsprudelnder Bach, auf dessen munteren Wellen der freundliche Sonnenschein in tausendfarbigem Lichterspiel ruht. Die eminente Productionskraft Haydn's erlahmte nie; im höchsten Alter schuf er Werke, welche wenigstens an Frische den früheren nicht nachstehen, wenn sie jene an Bedeutung auch nicht übertreffen. Darin zeigt sich, wenn man vergleichen will, die Verschiedenheit künstlerischer Naturen: Händel's Werke wurden mit zunehmendem Alter stets gewaltiger, und blieben bei alledem bei der Einfachheit; Beethoven vertiefte sich immer mehr, entrückte sich in den letzten Werken aber dem allgemeineren Verständniss. Aus der Unzahl von Haydn's Schöpfungen möchte man schliessen, er habe sehr schnell gearbeitet; doch er sagt selbst, dass er »nie ein Geschwindschreiber gewesen sei, sondern mit Bedächtigkeit und Fleiss componirt habe. Solche Arbeiten sind aber auch für die Dauer, und einem Kenner verräth sich das auch sogleich aus der Partitur« (Griesinger, Biographie). Ueber die Empfindungen und Ideen, welche beim Componiren in seinem Gemüth sich bewegt haben mögen, sind uns keine weiteren Aufklärungen geblieben. Wir vermissen sie auch nicht. Doch erzählt er selbst, dass er in seinen Symphonien öfter — moralische Charactere geschildert habe. In einer seiner ältesten, die er aber nicht genau angeben konnte, ist »die Idee herrschend, wie Gott mit einem verstockten Sünder spricht, ihn bittet sich zu bessern, aber bei dem Leichtsinnigen kein Gehör für seine Ermahnungen findet«.

Ueber Mozart's Symphonien kann man Ausführlicheres in O. Jahn, Biographie Bd. I., nachlesen. Hier nur diess Allgemeine. Im Grossen und

Ganzen gewann die cyclische Form überhaupt durch ihn nur technische Durchbildung. Fest ausgeprägte Gedanken, einheitlich entwickelte Stimmung, kunstvollster Tonsatz, sowie edle, schöne Form, herrliche gesangreiche Behandlung der Instrumente characterisiren seine symphonischen Arbeiten. Doch hatte (sagt Jahn) die Symphonie der damaligen Zeit noch nicht die Aufgabe, mit individuell characteristischem Ausdruck auf Schilderung tief und leidenschaftlich erregter Gemüthszustände auszugehen. Freiere Gestaltung der Form und consequentes Festhalten der angeregten Stimmung war ihre Hauptaufgabe. Die Form erweiterte sich wenig; diess konnte erst geschehen, als [doch wohl im Sinne der modernen Symphonie] ein neuerer und reicherer Inhalt gewonnen und die Kunst durch allseitige Verarbeitung des Technischen alle Mittel zum völlig freien Ausdruck desselben erlangt hatte. Lebhaftigkeit, Glanz oder ruhige Beschaulichkeit machen den wesentlichen Character der damaligen Symphonie aus. Doch haben wir manchen Symphonien von Mozart (z. B. G moll, E♭ dur, D dur in 3 Sätzen, C dur mit der Schlussfuge) wohl mehr als dieses allein zuzuschreiben. Uebrigens war die Symphonie damals noch nicht die ausschliesslich bedeutendste Instrumentalform; erst seit Beethoven ist sie unumschränkte Herrscherin der Instrumentalmusik geworden. Die Cassation oder Serenate machte ihr noch den Rang streitig. Doch konnte diese zwischen der Symphonie und Partie stehende, mehr durch äussere Veranlassung hervorgerufene Form (Ständchen, Nachtmusik) eine derartige innere Durchbildung wie jene nicht gewinnen, und erlebte sie auch in Wirklichkeit nicht.

Cassation

Sieht man sich in der That auch versucht, in der Symphonie und Sonate einen directen Uebergang von Haydn auf Beethoven zu finden, so ist Mozart's Symphonie namentlich in Anbetracht der Entfaltung der technischen und instrumentalen Mittel doch nicht ohne Einfluss auf den grössten Meister in dieser Kunstgattung geblieben. Es geschieht der Herrlichkeit einzelner Mozart'scher Symphonien kein Abbruch durch diese allgemeine Stellung; dass er die höchste Höhe hierin nicht erreichen konnte, lag in der Zeit und in der Art seines Genius, dessen grösste Stärke auf anderem Gebiete sich zeigen sollte. Beethoven aber kam um zu vollenden, was Haydn und Mozart ihrem Wesen und der Zeit nach nicht anders als unerfüllt lassen konnten. Mit seiner Kunst tritt die moderne Gegenwart ein mit ihrem bewussten Streben nach Vertiefung und Reinigung der Lebensideen, und mit ihrem Drange das Individuum zu höherer sittlicher und geistiger Freiheit zu erheben. War diess zwar dem Wesen nach nichts Neues, finden wir dasselbe in Händel wenigstens in eben so hoher Bedeutung wie in Beethoven, so stand er doch noch mehr allein in seiner Zeit, während Beethoven's Culturperiode für diese Ideen überhaupt empfänglicher war. Der Kampf um die höchsten Interessen führte allerdings zu einem fühlbaren Bruch mit manchen bestehenden Ideen und Verhältnissen, und Beethoven selbst blieb von diesem Bruche keineswegs unberührt. Aber die Bedeutsamkeit, mit der diese neue Entwickelungsphase und die Person, welche in der Tonkunst ihr Träger

ist, auftreten, ist so gross und machtvoll, ihr Ziel der Natur des Menschen so angemessen, dass wir Beethoven, auf seine Vorgänger gestützt, eine ähnlich bedeutende Erhebung der Tonkunst zu danken haben, wie den grossen Meistern des 17. und 18. Jahrhunderts. Wie Händel und Bach ihre Perioden abschlossen, so erreichte in Beethoven die Kunst unseres Jahrhunderts ihren Höhepunkt, von dem sie allmälig wieder bis auf die Gegenwart bergab gegangen ist.

Beethoven hat bekanntlich nur neun Symphonien geschrieben, eine unerhebliche Zahl gegen die seiner beiden Vorgänger, doch an sich schon hinreichend, ein ganzes Leben auszufüllen. Wie eine jede natürliche Entwickelung war auch die der Beethoven'schen Symphonie keine sprungweise oder gewaltsame, sondern nahm in ganz naturgemässer Weise von den ihr voraufgegangenen Schöpfungen ihren Ausgangspunkt.

Seine erste Symphonie schliesst sich in der That durchaus an Mozart, wenngleich bereits bedeutsame Züge ahnen lassen, dass wir es hier nicht mit dem Abschluss einer gegenwärtigen, sondern mit dem Vorspiel einer neuen und grösseren Epoche zu thun haben. In noch deutlicherer Weise lässt uns diess die zweite empfinden. Die dritte, »Eroica«, deren Veranlassung bekannt genug ist, erscheint bereits als eine Tondichtung, der ein bestimmtes Object, die Feier eines Helden, unterliegt. Die Form hat eine der Idee entsprechende Breite gewonnen, wie sie bis dahin noch in keiner Symphonie zu finden. Das Adagio fügte sich zum Trauermarsch, der letzte Satz: Thema mit fortlaufenden Variationen, zeigt in wunderbarer Weise, wie der Genius das anscheinend Unbedeutende zu einer wahren Unendlichkeit entfalten kann. Der vierten Symphonie irgend welche poetische Idee unterzubreiten sollte schwer halten, und dennoch erfreut sie wie nur irgend ein anderes Instrumentalwerk durch Schönheit der Verhältnisse, Bedeutsamkeit der Gedanken und heitere, sonnige Färbung. Die muntere Neckerei Haydn's, der sinnige Scherz Mozart's sind bei Beethoven zum tiefsinnigen und gefühlswarmen Humor geworden, das Adagio eröffnet uns Regionen des Gemüthslebens, in welche zu dringen seinen Vorgängern in der Symphonie noch nicht beschieden war. Die fünfte, eines der grössten musikalischen Meisterwerke überhaupt, lässt schon die letzte, neunte, vorausahnen; der Kampf mit dem Schicksal und endliche Sieg des Geistes über das Verhängniss ist hier bereits in einer Grösse dargestellt, wie nur die mit allen hohen Kräften ausgerüstete Natur eines Beethoven solchen durchzusetzen und uns später selbst noch gewaltiger darzustellen vermochte. Die sechste, Pastoral-Symphonie, erschliesst uns die sanften Stimmungen, welche ein heiteres Sichversenken in die Natur hervorruft; die träumerische Scene am Bach findet ihren genügend regsamen Gegensatz in dem etwas drastischen Bauerntanz, im Gewitter. Ueber die Naturmalerei ist gesprochen worden, in dieser Symphonie können wir von ihr als solcher füglich absehen, ohne dem Werke an seiner rein musikalischen Verständlichkeit etwas zu nehmen. Bei keiner Symphonie aber hat man mehr sich abgemüht, eine poetische Auslegung aufzufinden, wie bei der siebenten (Adur); die Einen, unter ihnen auch Lenz, haben sie als eine zweite Pastoralsymphonie betrachtet, Schindler sieht sich hiedurch empfindlich verletzt und erklärt diess für »eclatanten Unsinn«. Andere, und unter ihnen in früherer Zeit Nicolai, erblicken Schilderungen eines maurischen Lagerlebens darin; namentlich A. B. Marx poetisirt viel über dieses Werk in seiner ebenso wortreichen als an Thatsachen armen und unzuverlässigen Beethoven-Biographie. Die Dritten stimmen ihre Anforderungen zu einer Bauernhochzeit herab, mit obligaten Schemelbeinen und an den Kopf geworfenen Bierkrügen im letzten Satze; auch sogar bis zur höchst poesievollen Vorstellung von

einem Gastmahl, mit vielen freundlichen faseligen Complimenten und einem gründlichen Rausch am Ende versteigen sich einige dieser unberufenen Erklärer, von denen Einer den Andern zu immer grösseren Extravaganzen veranlasst, so dass der geistreichthuenden Phrasen über Dinge, die man Jedermann selbst überlassen sollte, kein Ende ist. Die achte Symphonie, diese Wunderblume am Fusse des Kolosses der neunten, ist wie eine Rückerinnerung an frühere Zeiten und eine Stärkung durch nochmalige Einkehr bei der Jugend, bevor es zu einem ganzen und vollen Abschluss kommen sollte. Dabei spricht der gereifteste Ernst aus dem ganzen Werke. Rein der Kunstform nach wird keine der übrigen Beethoven'schen Symphonien von der neunten, mit Schiller's Lied an die Freude als Schlusschor, übertroffen, und doch kommt keine ihr an überwältigendem Eindruck gleich. Welch ein Schritt ist es von der naiven Heiterkeit und Freude in Haydn's und Mozart's symphonischen Werken bis zu derjenigen Freude, die ihren vollsten Ausdruck zu verleihen Beethoven nur zur menschlichen Stimme greifen konnte. Wie lieb Beethoven diese Idee war und wie lange vorher sie schon in ihm lebte, geht aus der Phantasie für Klavier, Chor und Orchester hervor. Das Werk ist Schlussbau einer bedeutungsvollen Kunstgattung und einer der grössten Schöpfungsperioden, welche in der Tonkunst dagewesen sind. Von seinem Gipfel können wir rückwärts den weiten Weg überblicken, den der menschliche Geist zurücklegen musste, um zu solchen Resultaten zu gelangen. Aber auch eine reiche, fernere Zukunft vermögen wir aus diesem Werke zu ahnen. Erscheint sie beim gegenwärtigen Stand der Dinge auch in einen undurchdringlichen Schleier gehüllt, den die Gegenwart, auch wenn wir ihre Anstrengungen so hoch nur irgend möglich anschlagen wollen, nicht zu heben vermag, so steht doch die Ueberzeugung fest und wird durch solche Werke, zu denen auch Händel's grosse Oratorien und viele Werke von Bach gehören, noch befestigt: dass bei einer Kunst, welche so unmittelbarer Ausdruck dessen ist, was als Pulsschlag des Lebens das menschliche Herz bewegt, wohl von einem periodischen, nicht aber vom Stillstand und Verfall überhaupt die Rede sein kann.

Nach Beethoven hat weder die Symphonie einen weiteren Ausbau erfahren, noch die Tonkunst überhaupt. Selbst durch Schumann nicht, wenngleich er unter allen Nachkommen Beethoven's Geiste am nächsten steht. Doch auch seine Thätigkeit in dieser Kunstgattung erscheint, mit dem Schaffen jenes Meisters verglichen, immerhin beschränkt, unbeschadet der Herrlichkeit mancher seiner Werke. Die natürlichen Gründe dafür sind zu finden nicht nur in Schumann's mehr einseitig auf die Romantik und den Weltschmerz gestellter, und eben darum einer völligen Gesundheit, Unbefangenheit und Abrundung ermangelnder Naturbegabung, welche seinem Gefühls- und Ideenkreise engere Grenzen zog, sondern auch mit in dem Umstande, dass die Kunst seit Beethoven keinen Zufluss an bewegenden Lebensideen gewann, und nur mit Vervollständigung im Einzelnen und mit Verallgemeinerung der durch ihn und die älteren Meister hingestellten und bis zur höchstmöglichen Vollkommenheit verwirklichten Ideale vollauf beschäftigt ist.

Dass Schumann dennoch vermochte, nach Beethoven Werke von so selbständiger Geltung hinzustellen wie in der That geschehen, liegt sowohl in seiner immerhin specifisch bedeutenden Productionskraft, als auch gerade in seiner vorhin angedeuteten zwar durchaus edeln, aber doch begrenzten Gefühlsrichtung, welche zu solcher Exclusivität und das Schaffen eines an sich genialen Künstlers meist beherrschenden Macht angewachsen, bei seinen Vorgängern allerdings nicht anzutreffen war, und deshalb neu erschien. Aus dem Vollen und Ganzen zu schöpfen war ihm

nicht jederzeit gegeben, aber auf seinem Gebiete vermochte er auszufüllen, was Beethoven und die anderen grossen Meister noch unbebaut gelassen hatten. Dass gleichwohl mit dieser Richtung auf die unerfüllte Sehnsucht und den Weltschmerz der Kunst ein Krankheitsstoff zugeführt wurde, welcher in manchen Nachahmern Schumann's bis zur wirklichen Krankheit entwickelt, wenigstens auf den augenblicklichen Stand der Musik nicht ohne hemmende Einflüsse ist, kann kaum bestritten werden. Und ebensowenig, dass es keineswegs als wünschenswerth erscheint, die Kunst möge auf diesem Wege noch weiter vorzugehen suchen. Diess eingeräumt, entfernt sich aber selbst die nunmehrige Ausartung zur Verschwommenheit und sentimentalen Ueberschwänglichkeit ohne sonderlich bedeutenden Gedankenstoff mancher Epigonen Schumann's immerhin noch weniger weit von dem Grundwesen der Musik, als die Naturwahrheitstheorie anderer Zeitgenossen, welche ihre innere Armuth an künstlerischer Unmittelbarkeit hinter Phrasen von Reformation, Sprengung der fesselnden Form und dergl. verstecken, und dabei dem Materialismus soweit nur möglich ergeben sind. Im Grunde aber theilen beide Richtungen in ihren Erfolgen für die Kunst das gleiche Schicksal der Unfruchtbarkeit. Und ebenso auch der Formalismus der Nachkommen Mendelssohn's. Die Gegnerschaft zwischen den Abkömmlingen Mendelssohn's und Schumann's ist heutigen Tages noch nicht völlig ausgeglichen, wennauch die ersteren bedeutend im Weichen begriffen sind. Beide Meister haben im Leben die verdiente Schätzung einander nicht vorenthalten, der in der Kunst jüngere Schumann brachte Mendelssohn offene und unumwundene Hochachtung entgegen, wie man in seiner Zeitschrift lesen kann. Ihre Jünger sind nicht so hochsinnig und sagen sich gegenseitig nach, Mendelssohn habe das sogenannte anständige Handwerk in die Welt gesetzt, Schumann dagegen Verschwommenheit und Originalitätssucht in die moderne Kunst gebracht; manche früher eifrige Anhänger Mendelssohn's sind aber bei alledem nach und nach begeisterte Vertheidiger Schumann's geworden.

Streichquartett im Orchester

Den Grundklangstoff des Orchesters bildet das Streichquartett, bestehend aus erster und zweiter Violine, Viola, Violoncello und Contrabass (letztere beide für eine Stimme gerechnet). Die bei aller Characterverschiedenheit der Geige, Viola etc. doch durchaus einheitliche Klangfarbe seiner gesammten, auf beinahe sechs Octaven ausgedehnten Tonreihe, fasst die mannigfach verschiedenen Klänge des Orchesters fest zusammen und durchdringt den ganzen Organismus mit seinem straffen, markigen Naturell. Ausserdem ist das Streichinstrument durch seinen allgemeinen, mehr zeichnenden wie malenden, im Vergleich zu den überwiegend individuell gefärbten Blasinstrumenten beinahe farblos zu nennenden Klang befähigt, auch mit jeder beliebigen anderen Klanggruppe Verbindungen einzugehen. Und somit ist es nicht nur an und für sich dem Orchester sehr wesentlich, sondern auch durch den Umstand, dass es seine herrschende Stellung jederzeit leicht mit einer untergeordneten begleitenden vertauschen kann. Die ungemeine rhythmische Schärfe und Bestimmtheit eines wohlgeschulten Streichquartettes, der seelenvolle, höchst eindringliche Gesang eines gut und kräftig besetzten Geigenchores, die ausgedehnteste Fähigkeit, alle dynamischen Nüancen vom leisesten Pianissimo bis zur energievollen, erschütternden Kraftwirkung darzustellen, verbunden mit der ungemeinen, selbst dem Contrabass in ziemlicher Ausdehnung eigenen Spielgeläufigkeit, alle diese Eigenschaften

weisen dem Streichquartett die vornehmste Position im Orchester an. Um von der Bedeutung und Kraft des allein wirkenden, sowohl selbständigen als auch den Chor und Sologesang begleitenden Streichorchesters eine richtige Vorstellung zu gewinnen, muss man Händel'sche Partituren studiren, doch nicht in entstellenden Ueberarbeitungen, sondern in der durch die deutsche Händelgesellschaft wieder hergestellten ursprünglichen Form.

Blasinstrumente

Die Blasinstrumente sind ihrem Wesen nach sämmtlich individueller als die Saiteninstrumente, und geben durch ihr vereinzeltes oder gruppenweises Auftreten stets die Absicht auf eine speciellere Klangcharacteristik kund. Ihre lebhafte Farbenpracht und die von Natur zum Lieblichen und naturalistisch Reizenden neigende Klangheiterkeit der Holzblasinstrumente in einer nur von Blasinstrumenten allein ausgeführten Musik (Harmoniemusik) erweckt allerdings mehr sinnliches Wohlgefallen wie tiefere innere Befriedigung, indem sie des Streichquartetts mit seinem ideelleren und geistigeren Naturell und seiner zusammenfassenden Energie entbehrt.

Sämmtliche Holzblasinstrumente werden im Orchester stets doppelt besetzt, als erste und zweite Stimme, entweder auf einem oder zwei Systemen notirt, jenachdem sie mehr oder weniger obligat gehalten sind und umfangreichere Partien haben oder nicht. Also zwei Flöten, zwei Clarinetten, zwei Oboen und zwei Fagotte. Das englische Horn macht, wenn überhaupt vorhanden, eine Ausnahme, indem es entweder als Soloinstrument auftritt, oder als dritte tiefere Stimme den Oboen sich anschliesst. Aehnlich die Bassclarinette. In Bach'schen Partituren kommt die Oboe da caccia nicht selten zweifach besetzt vor. Durch diese zweifache Besetzung wird eine reichere Stimmenmehrheit erzielt, und somit den an sich monodischen Instrumenten ermöglicht, in gleichzeitigen Intervallen von derselben Klanggattung auszutönen und fortzuschreiten, und verschiedenartige Klangmischungen, drei-, vier- und mehrstimmige Akkorde von verwandter Klangfarbe herzustellen. Von den zwei Stimmen der Blasinstrumente kommt die im Allgemeinen höhere dem ersten, die tiefere dem zweiten Spieler zu, wenngleich dieses (mit Ausnahme der Hörner, deren Bläser die ihnen gewohnte höhere oder tiefere Region nicht gut wechseln können) so strenge nicht eingehalten wird, und wie die Vocalstimmen im Chor so auch die Instrumentalstimmen zeitweilig sich über- und untersteigen. — Der Posaunenchor ist stets dreistimmig, doch findet sich zuweilen auch eine einzelne Bassposaune. Contrafagott, Tuba, überhaupt alle tiefen Bassblasinstrumente werden, wenn überhaupt, nur einfach besetzt.

Die Partie, welche einer jeden Gattung von Singstimmen oder Instrumenten in einem mehrstimmigen Tonsatze zukommt, wird schlechthin eine Stimme genannt. In der

Partitur (spart, spartito, partition)

Partitur

werden alle dem betreffenden Tonstück angehörigen Stimmen auf eigenen Liniensystemen derart notirt, dass die in allen Instrumenten zusammenklingenden Takte senkrecht unter einander zu stehen kommen.

Diess geschieht selbstverständlich sogleich bei Ausarbeitung des Tonsatzes. Dem Componisten wird hiedurch ermöglicht, alle Haupt- und Nebenstimmen zugleich zu übersehen, die Richtigkeit des Satzes, der Harmonie, die Klangcombinationen, überhaupt wie das Gesammte so auch alle zur Entwickelung gehörenden Einzelnheiten ohne Schwierigkeit zu erkennen und zu vergleichen. Zweck

Ebenso vermag der Partiturleser oder Spieler, desgleichen der bei Aufführungen des Werkes das Orchester leitende Dirigent sowohl die Bewegung jeder einzelnen Stimme wie auch den vollen Zusammenklang durch den ganzen Verlauf des Werkes bequem zu überblicken, nach Befinden am Klavier wiederzugeben, oder die Richtigkeit der Ausführung zu überwachen.

Die Anordnung der Instrumente in Bezug auf ihre Gruppirung und Untereinandersetzung in der Partitur ist zwar keiner festen Regel unterworfen, namentlich in älteren Partituren findet man häufig sehr unbequeme Willkürlichkeiten. Bei den Italienern mitunter obenan die Violinen, von den übrigen Stimmen des Streichquartettes getrennt; andere setzen wiederum die Blechinstrumente oder die Trompeten allein obenan, oder mischen Holzblasinstrumente unter das Quartett. Die einfachste und anschaulichste Einrichtung aber fasst die Instrumente nach ihrer natürlichen Verwandtschaft in Gruppen zusammen, und zwar so, dass wie bei den Singstimmen die höherklingenden auch die höhere Stelle einnehmen. Anordnung

Gegenwärtig werden die Instrumente fast allgemein in nachstehender Reihenfolge von der oberen zur unteren Kante des Blattes notirt:

1. Holzblasinstrumente, und zwar: ganz oben an auf der ersten Zeile die Flöten (ist eine Octavflöte vorhanden, so nimmt diese die oberste, die grosse dann die zweite Zeile ein). Dann folgen nach einander: die Oboen, (Englisch Horn), Clarinetten und Fagotte. Die doppelt besetzten Instrumente derselben Gattung werden, wie erwähnt, je nach Bedürfniss auf ein und dasselbe oder auf zwei getrennte Systeme geschrieben; im letzteren Falle nehmen die ersten Instrumente selbstverständlich die obere Zeile ein.
2. Blechinstrumente. Unter den Fagotten stehen die Hörner, weil diese häufig mit jenen zu Klanggruppen, ruhenden Akkorden oder Melodieführungen sich verbinden. Wenn vierfach besetzt, werden sie stets zu zweien von derselben Stimmung auf einer Zeile notirt. — Dann die Trompeten, bei zweifacher Besetzung wie gewöhnlich, auf eine Zeile geschrieben. Unter den Trompeten stehen entweder die Posaunen und grossen Bässe des Blechinstrumentenchores, wenn solche gefordert werden: Tuba, Ophicleide, häufiger aber noch die
3. Schlaginstrumente: Pauken (resp. grosse und kleine Trommel, Becken, Triangel); die Posaunen und Blech-Bassinstrumente alsdann unter diesen.
4. Das Streichquartett: Violine I, II, Viola, Violoncello und zu unterst der Contrabass, als Fundamentalstimme des ganzen Ton-

satzes, nicht selten mit nebenbemerkter Verdoppelung durch andere Bassinstrumente (Fagotto, Contrafagotto col Basso). Indem das Streichquartett den Kern des Orchesters bildet, oft allein auftritt, jederzeit aber einen geschlossenen Körper bildet, ist es unrichtig, in Instrumentalpartituren einzelne Theile desselben getrennt zu notiren. In Vocalsätzen mit Orchester dagegen stehen Viola, Violoncell und Contrabass unter, die Violinen über den Singstimmen, damit die höheren und tieferen Vocal- und Instrumentalstimmen bei einander sind.

Ist ein Soloinstrument gegeben (Klavier oder Geige in Klavier- oder Violinconcert), so steht es meist zwischen den Violinen und Pauken oder Posaunen. Ebenso eine Sologesangstimme.

Unter dem Contrabass befindet sich in älteren Werken gewöhnlich noch der Continuo, die bezifferte Generalbassstimme für den begleitenden Klavier- oder Orgelspieler. Er folgt stets derjenigen Stimme, welche zeitweilig die tiefste ist, wenn die Instrumental- oder Singbässe schweigen also dem Tenor, oder Alt etc.

Ripienstimmen

Manche Stimmen der Partitur werden bei der Aufführung vielfach besetzt, so das Streichquartett und die Chorstimmen; auch werden wohl hie und da bei sehr starken Orchestern die Blasinstrumente verdoppelt (4 Flöten, Oboen etc.), wennauch nicht zum Vortheil für den Vortrag. Diese Verdoppelungen und Vervielfachungen der Hauptstimmen heissen Ripienstimmen, zum Unterschied von solchen Hauptstimmen, welche nur von einer einzelnen Person vorgetragen und bekanntlich Solo-, concertirende oder obligate Stimmen genannt werden.

Partiturlesen

Zum Lesen und Verstehen einer Partitur ist erste unerlässliche Bedingung völlige Geläufigkeit im Lesen sämmtlicher fünf gegenwärtig noch gebräuchlichen Schlüssel (Violin, Sopran, Alt, Tenor und Bass). Der eine Partitur Studirende muss mit Leichtigkeit aus einem in den anderen übergehen, und auch alle gleichzeitig bequem überblicken können. Alte Gesangpartituren fordern ausserdem noch Bekanntschaft mit den übrigen (Cap. II. aufgeführten), jetzt aber gänzlich ausser Gebrauch gekommenen Schlüsseln. Zweitens darf dem Partiturleser die Nothwendigkeit, schnell zu transponiren, keine Ungelegenheit bereiten. Mit den Notirungsarten der Instrumente muss er gleichfalls völlig vertraut und stets fertig sein, sie augenblicklich in diejenige Lage, in welcher sie in Wirklichkeit erklingen, umzusetzen.

Transponiren

Zur ersten Uebung im Transponiren dienen für den Anfang am besten Choräle, einfache Volkslieder und dergl. Man muss sich von vorne herein bemühen, den Satz nicht etwa Ton für Ton um das verlangte Intervall höher oder tiefer, sondern sogleich im Ganzen aus der betreffenden Tonart zu lesen. Also ein Stück, welches, etwa in C dur stehend, um eine kleine Terz tiefer vorgetragen werden soll, sogleich in A dur sich vorzustellen. Dem Künstler ist die Aneignung dieser Fertigkeit an sich unerlässlich, aber auch dem Musikfreund ungemein nützlich, indem er beim Begleiten des Gesanges sehr leicht genöthigt werden kann, sie in Anwendung bringen zu müssen. Auch ist sie keineswegs sehr schwer zu erlangen.

Beim Partiturspiel am Pianoforte wird es unter Umständen unmöglich, die ganze Stimmenmasse wiederzugeben. Doch muss auch das vollstimmigste Tonstück wenigstens soweit reproducirt werden, dass der Zuhörer nicht nur ein Gesammtbild in allgemeinen Umrissen davon empfängt, sondern auch die wesentlichen Einzelnheiten der Melodie, Führung der Stimmen und Gruppirung der Klangmassen, überhaupt Alles, was zur Darlegung des ganzen Ideenganges nothwendig gehört. Von einem guten Partiturspieler wird daher gefordert, dass er mit schnellem Ueberblick das Wesentliche vom Untergeordneten zu sondern versteht, Jenes hervorhebt, Dieses zurücktreten, unter Umständen ganz fallen lässt. Unter vielen obligaten Stimmen, deren gesammte Wiedergabe unmöglich wird, hat er für diejenigen sich zu entscheiden, in denen der Characterismus der Stelle am deutlichsten ausgesprochen ist. Hiebei steht ihm frei, den auszuführenden Satz sich handgerecht zu machen, Figuren und Passagen, welche der Applicatur des Klavieres nicht zusagen, bequemer zuzurichten, Begleitungsfiguren zu ändern, in andere Tonlagen zu verlegen. Doch muss er stets bedacht sein, deren eigenthümlichen Character nicht zu verwischen, und die Veränderung der Tonlagen nicht soweit auszudehnen, dass im Hörer eine unrichtige Vorstellung von der Klangfarbe und dem Höhe- und Tiefeverhältniss der zu reproducirenden Instrumentalgruppe erweckt wird. Je klarer und übersichtlicher der Partiturspieler bei aller Masse und Vollgriffigkeit auch die Einzelnheiten zu geben versteht, desto vollständiger löst er seine Aufgabe. Partiturspiel

Der Accompagnateur des Solo- oder Chorgesanges am Klavier soll vor Allem sich erinnern, dass er eben nur zu begleiten hat, nicht dominiren darf. Indem es ihm darauf ankommen muss, den Gesang zu heben, zu tragen, hat er zugleich ihm sich unterzuordnen und sich zu hüten, ihn durch Ueberhäufung mit Mittelstimmen, compakten Füllmassen, unnöthigem Figurenwerk zu unterdrücken. Er hat den Sänger oder Chor zu unterstützen, indem er an betreffenden Stellen den Rhythmus leicht aber deutlich markirt, bei schwierig auszuführenden Stellen die schwierigen Intervalle im Accompagnement so berührt und anklingen lässt, dass der Sänger sie leicht erfassen kann, ohne dass darum die ganze Melodie mitgespielt wird. An anderen Stellen überlässt die Begleitung den Gesang wiederum ganz sich selbst und hält sich obligat. Der Nachdruck grosser Kraftstellen und Harmoniemassen ist durch Vollgriffigkeit zu unterstützen; dazu sind die instrumentalen Klangfärbungen im Allgemeinen und wenigstens soweit anzudeuten, wie der blosse Höhe- und Tiefeunterschied des Pianoforte es zulässt. Begleitung

Ist Orchesterbegleitung vorhanden, so kann der Klavier- oder Orgelspieler, namentlich der Letztere, doch immer noch durch Hineinwerfen fester Accentakkorde, durch austönende Harmonien, Hervorheben wichtiger Stimmen, Kraftstellen und dergl. die Wirkung bedeutend erhöhen. Ueberhaupt kann die ganze Eurythmie eines grösseren Tonsatzes durch das Geschick des Begleiters ungemein gehoben werden, indem dieser je nach Bedürfniss entweder mit seiner ganzen vollgriffigen Masse, oder mit einem obligat durch-

geführten Stimmencomplex hinzutritt, oder auf einfache Harmonieausfüllung sich beschränkt, nur die Stimme unterstützt. Bei älteren Tonmeistern, namentlich Händel und Bach, von denen wenigstens bekannt ist, dass sie die Kunst, einen Tonsatz am Flügel oder auf der Orgel zu begleiten, ungemein entwickelt hatten, finden sich in Solosätzen ausser einem obligaten Instrument und dem Bass häufig gar keine Mittelstimmen; ebenso lässt auch in Chören die oft sehr dünne und einfache Orchestrirung auf eine wesentliche Mitwirkung von harmonischen Füllinstrumenten schliessen. Bei jenen Solosätzen ist jederzeit auf ein solches (Klavier oder Orgel, bei Händel gewöhnlich beide) gerechnet, keineswegs aber, wie schon im vorigen Capitel bemerkt, auf Hinzufügung anderer Instrumente. Der Begleiter hat dann sorgfältig zu erwägen, wo er mit dem Accompagnement hinzuzutreten, und wie er dieses zu halten hat. Und erste Bedingung ist, dass die Stilrichtigkeit beobachtet werde und der Begleiter auch in Ritornellen oder in vom Bass allein begleiteten Sätzen, wo ihm meistentheils viel freier Spielraum gegeben, nicht etwas dem Stil Widersprechendes hineinphantasire.

Generalbasslesen

Die Fertigkeit, den Generalbass gut zu lesen, wird vom Partiturspieler und Begleiter heutzutage zwar so strenge nicht mehr gefordert wie früher; doch versteht sie sich eigentlich von selbst, denn solide Kenntnisse in der Harmonie sind ihm unentbehrlich. Ohne diese ist er nicht vermögend, eine volle Partiturseite mit einem Blick zusammenzufassen; ausserdem wird auch nur mittels einiger Gewandtheit in der Harmonie gleichzeitiges Transponiren in verschiedenen Tonarten stehender Instrumente ermöglicht. Der Partiturleser übersetzt nicht jedes einzelne Instrument, sondern begreift sie sämmtlich in der Tonart und in den Akkorden, welche er im Gehör hat.

Doch kann eine höhere Fertigkeit in der Kunst Partituren zu lesen und zu spielen, nur durch tüchtige Uebung erlangt werden. Und zwar thut man wohl, die ersten Uebungen mit Spielen nach bezifferten Bässen anzufangen, und alsdann, wenn man die verschiedenen Schlüssel sich geläufig gemacht hat, zu einfachen vierstimmigen Gesangpartituren (Chorälen, leichten Motetten und dergl.), welche in diesen Schlüsseln notirt sind, überzugehen. Dann versuche man grösser ausgebaute Musiksätze nach einem Continuo einfach harmonisch zu begleiten und gleichzeitig an Uebersehen und schnelles Mitlesen der Instrumental- und Vocalstimmen sich zu gewöhnen. Manche Mozart'sche und Haydn'sche Symphoniepartituren werden, die nöthige Spielfertigkeit vorausgesetzt, alsdann keine Schwierigkeit mehr machen. An Streichquartetten sich zu versuchen ist ebenfalls vortheilhaft; doch fordern diese, wegen obligater Führung aller Stimmen, unter Umständen mehr Fertigkeit als eine vollgriffige Partitur.

Eine auch nur einigermassen hinreichende Darstellung der Orchesterinstrumente, oder gar der Kunst zu instrumentiren, würde den hier gestatteten Raum beiweitem überschreiten. Es genüge daher die Angabe mancher Werke, aus denen man Belehrung schöpfen kann.

Die vollständigste Beschreibung aller modernen Instrumente giebt Hector Berlioz in seinem Werke »Grand traité d'Instrumentation et d'Orchestration« etc., deutsch von Grünbaum (1845). Mehr eine Lehre von den Instrumentaleffecten als von der Instrumentationskunst, ist dieses Werk ungemein anregend und nützlich

für Den der es mit Vorsicht studirt, das in der That reichlich dargebotene Wissenswerthe herauszieht und im Uebrigen sich nicht beirren lässt, manches auf Aeusserlichkeit und Phantasterei Hinauslaufende nachzuahmen, oder auf Grund dessen das ganze Werk zu verwerfen. Im Ferneren bietet der zweite Band von Lobe's Compositionslehre vieles Gute und Anregende dar; auch Marx, Compositionslehre Bd. IV.

Ueber technische Structur der Instrumente kann man aus dem mehrfach genannten Werke von Zamminer viel Interessantes erfahren. Speciell über Bogeninstrumente: Savart, »Memoire sur la construction des Instruments à chordes et à archet« (1819). Savart, »Ueber den Bau der Streichinstrumente«, deutsch nach einem von ihm in der Académie des Sciences zu Paris gehaltenen Vortrage (Leipzig 1844). Bagatella (1782), »Bau der Streichinstrumente«, aus dem Italienischen von Schaum. — Ueber Geschichte, Bau und innere Einrichtung des Pianoforte: Fischof, »Geschichte des Klavierbaues, mit besonderem Hinblick auf die grosse Londoner Industrieausstellung im Jahre 1851« (Wien 1853). Karl Kützing, »Theoretisch-praktisches Handbuch des Pianofortebaues« (Bern, Chur und Leipzig 1843). Karl Kützing, »Das Wissenschaftliche der Pianofortebaukunst« (ebenda 1844). J. Lendel, »Das Pianoforte, Rathgeber für Laien beim Kauf und Besitz« (Dresden 1857). — Gute Werke über die Orgel sind: Töpfer, »Orgelbaukunst« (Weimar 1833). Töpfer, »Lehrbuch der Orgelbaukunst« (ebenda 1855). Schlimbach, »Structur, Erhaltung, Stimmung und Prüfung der Orgel« (Leipzig 1843). Seidel, »Die Orgel und ihr Bau« (Breslau 1843). Kützing, »Theoretisch-praktisches Handbuch der Orgelbaukunst« (Bern, Chur und Leipzig 1843). Im Ferneren: Ritter, »Die Silbermann'schen Orgeln« (Leipzig 1823). Schneider, »Die Orgelregister« (Leipzig 1835). Antony, »Geschichte der Orgel« (Münster 1832). Im »Syntagma musicum« von Prätorius Bd. II. und III.: Dispositionen und Beschreibungen alter Orgeln. — Nähere Nachrichten über ältere Instrumente aller Art findet Der den es interessirt, vor Allen in dem eben erwähnten Prätorius Bd. II. und III. (Wolfenbüttel 1619). Die älteren Schriftsteller: Seb. Wirdung (Strassburg 1511), Martin Agricola, »Musica instrumentalis« (Wittemberg 1529) sind im Wesentlichen in Prätorius aufgegangen. Auch finden sich Beschreibungen, oft mit humoristischen und ziemlich drastischen Characterschilderungen gewürzt, in Mattheson's »Neueröffnetem Orchester«. Ferner in Adlung, »Anleitung zur musikalischen Gelahrtheit«; Koch, »Musikalisches Lexikon« (1802, 1816). In dem Werke von Zamminer nach den genannten älteren Schriftstellern.

XII. Kirchenmusik.
Vocal- und Instrumentalmusik auf dramatischem Gebiete.

Kirchenmusik.

Jemehr die Religion sich vertiefte, desto emsiger war sie auch bestrebt mit der Tonkunst in Verbindung sich zu setzen. Denn keine der übrigen Künste vermag gleich dieser rein durch sich die tiefsten, auch dem ernstesten Denken verhüllt bleibenden Mysterien der Gottheit dem ahnenden Gefühl zu vermitteln. Mit geheimnissvoll das Gemüth beherrschender Macht erregt sie es, mehr als Worte vermögen, zum empfindenden Schauen einer allem Denken unzugänglich bleibenden Unendlichkeit ausser und über uns, auf welche wir jedoch von Innen heraus hingewiesen sind, von der wir selbst ein Theil sein müssen, da wir sie sonst zu empfinden und zu glauben nicht fähig wären.

So gefasst, darf die Musik auch als speciell christliche Kunst gelten. Sie bedurfte zu ihrer Entfaltung eines in dem Grade entwickelten und vertieften Seelenlebens, wie es erst in den Bekennern der neuen Offenbarung emporblühte. Ein inniger Zusammenhang zwischen Göttlichem und Menschlichem erschloss sich hier dem Gefühl und wurde zum Panier eines neuen Glaubens; die Trennung durch die Sünde, die Vermittelung und Versöhnung in der Reue und Busse traten als neue, dem Bedürfniss des menschlichen Geistes und Gefühls zusagende Ideen auf, und so konnte unter ihrem belebenden Einfluss eine Kunst, deren natureigenen Stoffe eben die innersten und unaussprechlichsten Regungen des menschlichen Herzens sind, frisch aufkeimen und nach und nach immer herrlichere Blüthen bringen.

Nur natürlich erscheint es demnach, dass gerade die Musik — diese in ihren rein körperlos, ohne Vermittelung einer äusserlich sichtbaren oder fassbaren Erscheinung dahinfliessenden Gebilden gleichsam selbst als ein Mysterium auf unsere Geistes- und Gemüthskräfte wirkende Kunst — unter den Symbolen welche den Umgang des Menschen mit der Gottheit im neuen Cultus vermitteln sollten, sehr bald eine bevorzugte Stellung einnehmen musste. Selbst dem späteren, die Verendlichung der Gottheit durch sinnlich-plastische Darstellung abweisenden Protestantismus erschien die Musik noch

als geeigneteres Mittel wie die bildenden Künste, dem Gemüth einen höheren religiösen Schwung zu verleihen.

Wenngleich nun ihre Geltung beim kirchlichen Ritus die der übrigen Künste immerhin auch heute noch überwiegt, so ist diess doch nur noch ein schwacher Rest von der in früheren Jahrhunderten ihr zugestandenen Bedeutung. Denn gegenwärtig ist sie fast allein auf den Choral und die Responsorien hingewiesen, wenigstens soweit sie unmittelbar zum Gottesdienst gehört und in ihn eingreift. Und genau betrachtet, hat sie selbst diese beschränkte Stellung nicht einmal sich allein, sondern im Wesentlichen sogar ihrem Zusammenhange mit dem lehrenden und betrachtenden Bibelworte und der religiösen Dichtung, sowie auch der dadurch gegebenen Möglichkeit einer Theilnahme der ganzen Gemeinde am Gesange der Kirchenlieder zu danken. Nur noch unter seltenen Verhältnissen findet gegenwärtig die eigentliche Kunstmusik eine Pflegestätte in der Kirche. Wie aber bei den Alten der Schönheitssinn an den öffentlich freistehenden Bild- und Bauwerken stets sich nährte und veredelte, so sollte es auch bei uns mit der vor allen anderen Künsten doch wesentlich bevorzugten Tonkunst sein. Und in der That war etwas Aehnliches früher auch der Fall; denn das Vorzüglichste, was Vergangenheit und Gegenwart darboten, wurde dem gesammten Volke im öffentlichen Gottesdienst ohne Weiteres zu Theil, und die Folge davon war, dass die Kunst thatsächlich tiefer in's Leben drang und mehr zur Veredlung beitrug wie heute, aller Musikliebhaberei ungeachtet.

Gegenwärtige Stellung

frühere

Je weiter das Volksleben und sein Bewusstsein der Kirche sich entfremdete, desto mehr verlor sich auch bei den Künstlern die Schöpferkraft für diejenige Musik, welche dort Stätte und Pflege gefunden hatte. Die Kunst, welche naturgemäss dem Zuge des Volkslebens folgte, ging selbst in die Weltlichkeit über. Ihre höchste Aufgabe wurde hier, soweit diess auf diesem Gebiete und abgetrennt vom religiösen möglich, durch ihre begabteren Geister das sittliche Gefühl in den innersten Tiefen der Menschennatur wachzurufen und beleben zu helfen, und zwar mehr, als diess die in ihren Formen und Bekenntnissen stabil gebliebene, und somit dem Bewusstsein der Gemeinde entfremdete Kirche noch vermochte. Aber da man demohnerachtet des in der älteren Kirchenmusik verborgenen Schatzes wiederum sich zu erinnern begann, sah man sich veranlasst, ihr neben der vorherrschenden weltlichen eine Stätte, und wenn auch nur im Concert, zu bereiten. Hierin lag zugleich das bescheidene Bekenntniss der tieferen Naturen, denen wir diess verdanken, dass es ihnen und ihrer Zeit unmöglich sei, ein Höheres an die Stelle der bisherigen Leistungen zu setzen. Dem Concertpublicum aus Gewohnheit, welches allerdings zu ganz anderen Zwecken sich zusammenfindet als mit ernsten Kunstangelegenheiten, gleichviel ob geistlich oder weltlich, in ernster Weise sich zu beschäftigen, oder gar an ewiges Leben, Gericht und Auferstehung zu denken — dieser grossen Mehrzahl war mit solcher Aufnahme freilich nicht gedient. Höchstens Duldung war und ist Alles, was sich hier erwarten lässt.

Ursache des Verfalls

Der modernen Kirchenmusik aber, deren Aufgabe es gewesen wäre, die sittlichen Elemente, welchen die weltliche Musik ihre Pflege allerdings nicht versagte, mit dem tieferen religiösen Bewusstsein neu zu vermählen, ist diess eben so wenig gelungen, dass es fraglich bleibt, ob sie — wenige Ausnahmen abgerechnet — überhaupt eines solchen Zieles ernstlich sich bewusst ist. Denn eigentlich fristet sie nur ihr Dasein, indem sie nach und nach von der Höhe ihrer Idealität herabstieg und ihre ursprünglich grossen und ernsten Ausdrucksformen der augenblicklichen Empfindsamkeit mundgerecht machte. Die in den meisten Kirchen, mit wenigen ehrenwerthen Ausnahmen, an Sonn- und Festtagen noch hin und wieder aufgeführten geistlichen Musiken haben nicht selten einen starken Anflug von Lohnarbeit an sich, entbehren ebenso häufig jeder sorgfältigeren Vorbereitung und jedes tieferen Gehaltes an sich, wie sie meistentheils in keiner Beziehung zum Ritus oder überhaupt zu der Stelle stehen, an welche sie durch ein nur noch äusserliches Herkommen gefesselt sind.

Inhalt und Stoff

Gehen wir nun etwas näher auf Inhalt und Stoff der kirchlichen Tonkunst ein, um, soweit hier möglich, die Scheidelinie zwischen ihr und der weltlichen aufzufinden. Stimmungen, Gefühle, und durch sie vermittelte Anschauungen und Ideen sind Inhalt aller Musik, folglich auch der geistlichen; hier wie dort ist das Kunstwerk Analogon eines inneren Herganges. In der weltlichen Musik aber können die Objecte, durch welche unsere Empfindungen erregt werden und worauf sie sich beziehen, sehr mannigfaltig sein; die Gefühle der Liebe, Trauer, Freude, des Schmerzes, der Hoffnung können an vielfache Veranlassungen sich knüpfen, und dadurch im Verlauf und in der Erscheinungsform auf das Verschiedenartigste modificirt werden. In der Kirchenmusik hingegen ist nur ein einziges Object, welches alle verschiedenen, im Tonwerke zu veranschaulichenden Ideen und Gefühle an sich und ihrer Erscheinungsform nach bestimmt, nämlich die Vorstellung von der Gottheit und ihrem Verhältniss zum Menschen.

Wenn wir von kirchlicher und weltlicher Tonkunst sprechen und beide als etwas Getrenntes fassen, so ist unter weltlicher Kunst nur das zu begreifen, was in vorliegender Schrift jederzeit gemeint ist, so oft der Ausdruck vorkommt: nicht etwas Gemeines und Materielles im Gegensatz zum rein Idealen, sondern eine Kunst, die von der Kirche unabhängig, aus ureigenem Drange des Geistes im Volke sich bildete, und hier ebenso herrliche Früchte brachte wie jene dort. Eine strenge Scheidungslinie zwischen religiöser und weltlicher Kunst in diesem Sinne ist schwer und nicht mit völliger Deutlichkeit zu ziehen, wenn man beide nur nach ihrem sittlichen und ideellen Gehalt messen wollte. Denn hier stehen etwa Händel's Messias, Bach's Hmoll-Messe und Beethoven's Dmoll-Symphonie wennauch auf verschiedenem Boden, so doch ihrer ideellen Bedeutung nach in gleicher Reihe. Der specielle Zusammenhang der kirchlichen Musik mit den Textworten der Bibel und religiösen Dichtungen reicht ebenfalls zu einer schärferen Sonderung nicht aus. Leichter jedoch ist diese in dem Umstande zu finden, dass in der welt-

lichen Kunst jene Ideen von ideellem und sittlichem Gehalt der Untergrund sind, auf welchem wir nur den Menschen selbst mit seinen Gefühlen und Leidenschaften zur Erscheinung kommen sehen; nur seine handelnden und leidenden Empfindungen finden hier ihren Ausdruck, die Idee selbst, welche er entweder bethätigt oder verneint, leitet ihn im Verborgenen, ohne ihre Herrschaft durch unmittelbares Hervortreten kund zu geben.

In der kirchlichen Kunst hingegen stehen diese Ideen *zu einem festen Ideal concentrirt* allem menschlichen Empfinden und Handeln mit bestimmt ausgesprochenen Forderungen und Gewährungen gegenüber. Und dieses Ideal wird nicht nur aus seiner Bethätigung im Inneren des Menschen, sondern auch als ein bestimmter Inbegriff aller geistigen und sittlichen Mächte über und ausser ihm erkannt.

Für das reine Denken ist es ganz gleichgültig, ob wir uns ein Object als Realität oder nur als Idee vorstellen. Dem Gefühl aber, folglich auch der Kunst, rückt die blosse Idee in weite Fernen. Gefühl und Kunst verlangen Realität. Letztere beruht auf dem Drange zu schauen und das Geschaute durch Darstellung mit der Wirklichkeit zu vermitteln. Deshalb muss auch das Gefühl die absolute Idee in gewisse Grenzen schliessen, ihr Realität verleihen und sie zum wirklichen Ideale, zu einer Persönlichkeit — selbstverständlich in geistigem Sinne — verdichten. Fassen wir die Gottheit etwa als Begriff der unendlichen Zweckmässigkeit, so staunt der Geist, Gefühl und Kunst aber wissen nichts damit anzufangen.

Deshalb musste die kirchliche Kunst in ihrer Entfaltungszeit wie in ihrer höchsten Blütheperiode stets von *bestimmt begrenzten Vorstellungen von der Gottheit* ausgehen. Das Unendliche musste sich verendlichen, um dem Gefühl bestimmte Ausgangs- und Anknüpfungspunkte zu bieten. Die bildenden Künste schritten bis zur real sinnlichen Personification. Vermag die Musik dieses ebensowenig wie sie es nöthig hat, so bedarf doch nichtsdestoweniger die Idee auch für sie einer Begrenzung durch wennauch in's Unendliche potenzirte Eigenschaften — unendliche Hoheit, Liebe, Kraft, Güte —, an welche das Gefühl, als ihm zugleich selbst wennauch nur in beiweitem geringerem Maasse eigen, unmittelbar sich wenden kann, ohne dass die Reinheit der Anschauung hiedurch irgendwie getrübt wird. — Auf der einen Seite steht so das Ideal mit seinen auf höchste sittliche Zweckmässigkeit gegründeten Forderungen, auf der anderen die Menschheit mit ihrem aus der Einheit mit dem göttlichen Wesen entspringenden Streben nach Vollkommenheit, aber durch das Bewusstsein zeitlicher Unzulänglichkeit der eigenen Kräfte jenen Forderungen zu genügen, auf die Vermittelung durch die unendliche, mit ihrer Macht Alles umfassende Liebe hingewiesen. Diese Anschauung ist keine subjectiv vereinzelte, sondern eine allgemein christliche. Und noch viel weniger als in der weltlichen, haben in der kirchlichen Kunst die speciellen Sonderinteressen des einzelnen Menschen Geltung, sondern nur das die Zeit und Gesammtheit überhaupt Bewegende. Ihr eigentliches Merkmal ist das Aufgeben des auf sich bezogenen Selbst an das Ideal. Aufgeben des Subjects

Alle Subjectivität, welcher ja auch schon in der weltlichen Kunst bestimmte Grenzen gezogen werden mussten, ist hier strenge genommen völlig aufgehoben. Dass wir gegenwärtig keine Kirchenmusik haben, liegt, von der schwankenden Erkenntniss des Ideals selbst und unserer Beziehungen zu ihm abgesehen, unter Anderem auch darin, dass unsere heutige Tonkunst überhaupt sich gewöhnt hat, der subjectiven Phantasterei mehr Spielraum zu geben, als mit der Forderung der Allgemeingültigkeit sich verträgt.

Idealismus — Aus dem Aufgeben der auf sich bezogenen Einzel- oder Gesammtinteressen ergiebt sich für die religiöse Kunst ganz von selbst ein Zurücktreten Pathos — aller subjectiven Leidenschaften und ein Vorwiegen des Idealismus. Darum entbehrt sie jedoch noch keineswegs des Pathos. Dieses hat aber seinen Ursprung nur in dem inneren Conflict zwischen der erkannten Grösse und Bedeutsamkeit der Forderung, des an deren Erfüllung geknüpften, über die Erde hinausreichenden Anspruchs, und dem Bewusstsein der Unzulänglichkeit der eigenen Kräfte jenen gegenüber. Jener Conflict aber, den keine frühere Religion zugleich mit dem zuversichtlichen Glauben an eine endliche Vermittelung so tief und wahr empfunden und ausgesprochen hat wie das Christenthum, ist der Quell für alle Stoffe der lyrisch-religiösen Musik. Diese Ideen wirkten auf das ganze Geistes- und Gemüthsleben befruchtend und vertiefend. Deshalb konnte auch nur im Christenthum die Musik überhaupt zu der Fülle des Gefühlsreichthums und zu der Formenpracht sich entfalten und in jene Tiefen ahnender Empfindung sich versenken, welche wir in den Werken der grossen Meister offenbart finden.

Formen des Gefühls — Die Gemüthsbewegungen, welche nun das religiöse Ideal in uns erweckt, concentriren sich in der Sehnsucht nach dem Frieden mit Gott und der Menschheit, dem Kampfe mit den diesen Frieden störenden Mächten und der Abwehr gegen sie, dem Verlangen nach dem göttlichen Beistande in diesem Kampfe, und der Danksagung und Verherrlichung der göttlichen Macht. Diese inneren Bewegungen fasst die kirchliche Kunst im Allgemeinen in drei Empfindungsformen: Bekenntniss, Busse und Bitte, und Lobgesang. Auch die in der Kirchenmusik sehr häufigen reflectirenden Texte gehen von einer dieser Grundstimmungen aus. Kaum erwähnt zu werden braucht es, dass jenen allgemeinen Formen der Empfindung keineswegs gesonderte musikalische angehören, sondern dass sie nichts als eine Classification des allgemeinen Gefühlsinhaltes sein sollen. Erscheint das Gefühl in der kirchlichen Tonkunst auf weniger Grundformen beschränkt als in der weltlichen, so wird es doch durch die Unendlichkeit des Objects ebenso unendlich vertieft; die Gefühle der Liebe, Freude, Seligkeit, Demuth, und die durch das empfindende Schauen der Unendlichkeit beflügelte Phantasie können zu jener reinen Idealität sich aufschwingen, welche der weltlichen Kunst an sich unerreichbar bliebe, wenn sie auch ihr Zweck wäre. Aus dem lebensvollen Drange des Künstlers, seinen Stoff auch dem tiefsten Inhalt nach durchzuempfinden und das Geschaute in einer bis in's Einzelne durchgeistigten

Kunstform zu symbolisiren, sind denn auch die kunstreich polyphonen Formen, namentlich der protestantischen Kirchenmusik, mit hervorgegangen.

Insofern die Kirchenmusik stets mit einer bestimmt begrenzten Vorstellung von der Gottheit zusammenhängt, ist sie auch jederzeit von der zeitlichen Anschauung überhaupt und speciell von den Satzungen der Kirche abhängig gewesen. Schon in den ersten Zeiten des Christenthums gab die Gemeinde in dem mit dem ganzen Volksleben eng verwachsenen Gottesdienst ihre Freude an dem hereinbrechenden Lichte in begeistertem Gesange kund. Die katholische Kirche brachte den unendlichen Stoff der neuen Religion in eine gedrängte anschauliche Form, und der Gesang wurde eines der wichtigsten Mittel, deren sie beim Gottesdienst sich bediente, um in dem ahnungsvollen Gemüth die Empfindung des Daseins und der Gegenwart des höchsten Wesens zu erwecken. Mindestens haben wir Entstehung, Wachsthum und nachherige Blüthe des Kunstgesanges (in vielen Beziehungen aller Künste) ihr zu danken. Einen freieren Aufschwung und reichere Entfaltung gewannen Tonkunst und speciell kirchlicher Kunstgesang jedoch erst durch die Reformation. Denn die Lyrik der Massen im altitalienischen und überhaupt vorprotestantischen Kirchenstile, aus der die Individualität noch zu keiner Selbständigkeit sich lossetzen konnte, hat zwar das Grossartige einer völlig übereinstimmend auf die Idee gerichteten Allgemeinheit für sich, entspricht somit der ersten und hauptsächlichsten Forderung der Kirchenmusik in umfänglichster Weise; zugleich aber auch eine gewisse idealistische Kälte. Das Ideal steht himmelhoch über dem Menschen, der nur als Masse und durchaus von der Tradition beherrscht in unselbständiger Adoration zu ihm aufblickt, aber der individuellen Aneignung und der aus ihr entspringenden frei dargebrachten Andacht, folglich auch des höheren lyrischen Schwunges und der Wärme noch entbehrt.

Zeitliche Anschauung

Das in der Reformation erblühende freiere Geistesleben hatte eine freiere Entfaltung der Individualität auch in der Kunst zur Folge. Der Empfindungskreis gewann an Erweiterung und Vertiefung, die deutlicher in's Bewusstsein tretende Vorstellung von der Einheit, wennauch zeitlichen Verschiedenheit des Göttlichen und Menschlichen, vereinigte die Gemeinde noch enger unter sich und mit dem Ideal. Dieses trat durch das freiere Denken in unmittelbarere Beziehung zum Einzelnen und seiner Empfindung. Ohne von seiner Erhabenheit zu verlieren, konnte es im Gegentheil durch die Bestrebungen, erfasst und begriffen zu werden, nur gewinnen, weil dem menschlichen Geiste um so deutlicher die Unmessbarkeit desselben sich aufdrängen musste. Für die Tonkunst wurde ausserordentlich gewonnen. Indem sie nunmehr aus einem unendlich bereicherten Lebensquell schöpfen konnte, blühte sie frisch und herrlich in den Liedersängern der Reformation, entfaltete unter Drangsal und Noth des Dreissigjährigen Krieges in Heinrich Schütz immer festere und ausgebildetere Formen, und stand in Händel und Bach in vollster Reife. Der polyphone Stil dieser letztgenannten Periode wurde der höchste

Ausdruck des in völlig entwickelter Freiheit einem höheren Allgemeinen sich unterordnenden Individuellen.

Pflege der älteren Kirchenmusik

Händel mit seinem weitschauenden und durch den Verkehr mit verschiedenen Nationen durchbildeten Geiste griff weit hinaus über das, was zu seiner Zeit die Kirche in Deutschland forderte und gewährte. Bach hingegen blieb der rein deutsche und speciell kirchliche Tonmeister. Eine ähnliche Vielseitigkeit wie Händel zu erstreben und zu erlangen lag weder in seiner Natur noch in seinem Willen. Abgesehen von der reinen Instrumentalmusik, namentlich dem Orgelsatz, den er zu einer für alle Zeiten normalen Vollkommenheit ausbildete, offenbarte sich seine ganze geistige Fülle in der kirchlichen Tonkunst. Und wenngleich mit dem Pietismus seiner Zeit in engem Zusammenhange, verkündeten seine meist durch kirchliches Bedürfniss veranlassten Werke doch eine höhere und reinere Religionsanschauung als die damalige Theologie, und gelangten gleich denen Händel's über ihre Zeit hinaus zu unvergänglicher Dauer. Nach ihm begann die Kirchenmusik, eine Zeit lang unter dem Rationalismus hin- und herschwankend, allmälig in die weltliche überzusiedeln, mehr in Beibehaltung nur äusserer Form und Technik als dem Wesen nach einen Zusammenhang mit ihrer ursprünglichen Abkunft bekundend. So konnte es möglich werden, dass die Werke früherer, sowie auch der Händel'schen und Bach'schen Blütheperioden über ein Jahrhundert lang aus Mangel an Verständniss vollständig vergessen wurden, auch gegenwärtig noch lange nicht zu deutlicherer Erkenntniss und verdienter Würdigung durchgedrungen sind, wenngleich die Wege dahin bereits mehr sich zu ebnen beginnen. Denkende Künstler und Kunstkenner der Gegenwart wenden ihre Blicke jenen früheren Kunstepochen wieder zu. Denn einerseits bleiben deren Werke in der unerschütterlichen Gläubigkeit, womit die Ideen ihrer Entstehungszeit in ihnen treu niedergelegt sind, Vorbilder für alle Zeiten und die kräftigste Stütze für Reinerhaltung der Kunst. Andererseits erweckt auch die überhäufte praktische, rein endlichen Zielen zugewandte Lebensthätigkeit unserer Tage in allen besseren Naturen das Bedürfniss eines ergänzenden Gegensatzes; die speciell kirchlichen Bewegungen und Sonderinteressen einzelner Parteiungen hier gänzlich unbeachtet gelassen, macht ein tieferer innerer Zug zur Religiosität und der ihr dienenden Kunst sich bemerklich. Und die damit verbundene natürliche Empfindung weiss sehr wohl das Bleibende vom Momentanen zu sondern. Daher wird kein von der augenblicklichen Tageserscheinung nicht Befangener missbilligen, dass unsere im Augenblick für solchen Dienst ziemlich rathlos dastehende Kunst nun wiederum in die Vergangenheit zurückgreift, um von daher Kräftigung und Reinigung ihrer der Verwirrung anheimgefallenen Begriffe zu nehmen.

Beethoven

Wie die Kunst in Haydn, Mozart und Beethoven kräftig sich aufraffte, so brachte sie auch, von anderen an sich gleichfalls bedeutenden Werken kirchlicher Tonkunst abgesehen, wenigstens ein in seiner Art epochemachendes hervor, die schon mehrfach erwähnte D dur-Messe von Beet-

hoven. Ein epochemachendes Werk muss sie immerhin genannt werden, wenngleich ihr von unserem Standpunkte aus ein ähnlich abgeschlossener Kunstwerth wie den vollendetsten Werken Händel's und Bach's nicht zukommt. Der Messtext war für Beethoven mehr eine Form, in welche er seine speciellen, tief andachtsvollen Empfindungen und Ideen hineingoss, einem durchaus innerlichen Kunstbedürfniss folgend, dem freilich um so mehr Subjectives sich beimischte, als er eine freiere persönliche Stellung zu der noch immer im Volke herrschenden Glaubensform einnahm. Doch wusste Beethoven's hohe Künstlernatur auch die Subjectivität soweit in Schranken zu halten, dass sie nicht das Uebergewicht erhielt; deshalb steht sein Werk nicht vereinsamt, sondern berührt Jeden, der für ein grossartig Gedachtes und Empfundenes überhaupt zugänglich ist, als die bedeutungsvolle That eines grossen Genius, wenngleich es allerdings in dem Drange, über das Bestehende mit seiner Forderung hinauszugreifen, uns nicht die volle Befriedigung mancher älteren Meisterwerke gewährt, in denen die Deutlichkeit des Ideals in durchaus reiner Harmonie der Kunstform sich zu erkennen giebt. Nichtsdestoweniger bleibt es richtig, dass die Subjectivität in der kirchlichen Kunst am wenigsten die Herrschaft gewinnen darf; wird ihr zügellose Freiheit zugestanden, so sind die Consequenzen, welche Geister niederen Ranges für sich daraus ziehen, nicht abzusehen, und endlich gelangen wir auf den Standpunkt, welchen vereinzelte Tonsetzer der Gegenwart einnehmen, den wir uns aber doch für alle Zeit fern halten wollen. In dem Vorwalten subjectiver Willkür in unserer ganzen heutigen Tonkunst erkennen wir aber auch mit eine Ursache des Verfalls der Kirchenmusik. Diese kann nur vom Boden der Gemeinde ausgehen. Unserer Zeit fehlt zwar nicht die schöpferische Kraft im Einzelnen, wohl aber der gemeinsame Hinblick auf ein bestimmtes Kunstideal im Allgemeinen und der religiösen Tonkunst im Besonderen. Die Kraft des Einzelnen kann aber nicht zur Reife und Bethätigung gelangen, wenn sie nicht von einer Gesammtheit getragen und durch Ideen beschäftigt und genährt wird, welche über einen kleinen Kreis Gleichgesinnter hinaus als allgemeingültig anerkannt sind.

Noch ist der häufig gehörte Ausspruch zu erwähnen, dass Stil und Formen der Kirchenmusik einer gründlichen Umbildung bedürfen. Und dagegen kann auch Nichts eingewendet werden, wenn man die Spielerei und Profanation darunter versteht, welche trockene Unfähigkeit mehr wie zu oft mit dem blossen Formschema gerade innerhalb der idealsten Kunstgattung getrieben hat. Kirchenmusik zu machen galt eine Zeit lang und gilt auch heute noch unter einer gewissen Klasse von Musikern und Kunstfreunden, denen alles Andere näher liegt als ein ernsteres Nachdenken über eine Sache, nicht selten für ein Armuthszeugniss. Dass aber die Kirchenmusik nur vulgärer, auch für den gemeinen Mann fasslicher Tonformen sich bedienen soll, ist eine schreiende Oberflächlichkeit, welche als natürliche Folge jeder mangelnden Einsicht und ernsteren Anschauung sich erweist. Man übersieht dabei, dass wir, diesem Begehren mit nur einiger Consequenz nachkommend, end- Vulgäre Form

lich auf den Punkt gelangen müssen, wo die Kunst aufhört Kunst zu sein, und um überhaupt doch ein Symbol der Gottheit zu haben, nur geradeaus zu formlosen Götzenbildern und Idolen zurückkehren können. Auf jeder Idealität baare Gemüther mögen solche auch heute noch ihre Wirkung nicht verfehlen. Es ist dabei doch kaum zu verkennen, dass diese Popularisirungssucht die Feier der höchsten geistigen Macht zu einem bloss sinnlichen und verwaschenen Gefühlscultus herabsetzen will. Und solche verschwommene Characterlosigkeit ist doch nur eine ähnliche Ausartung nach Seiten der Sinnlichkeit, wie die nur künstelnde Spielerei mit verwickelten Contrapunkten und anderen Kunststücken nach Seiten des nüchternen Verstandes. Jene findet allerdings einen Wiederklang in dem einseitigen Humanismus, welchen unsere Zeit an Stelle jedes Christenthums setzen möchte, der aber dennoch ewig hohl bleiben wird, weil er, losgerissen von dem metaphysischen Prinzip, nun und nimmer im Stande sein kann, den Widerstreit zwischen den sinnlichen und sittlichen Mächten zu bewältigen. Um das eine Extrem, den blossen Formalismus, zu verdrängen, verfällt unsere moderne Kirchenmusik dem ebenso widerwärtigen, der Empfindelei, Sentimentalität und Oberflächlichkeit, worauf schon Mattheson's Ausspruch passt: »dass es in bester Andacht geschähe; als ob Opernmusik und Kirchenmusik einerlei wäre, und als wenn man ebenso wollüstig und weichlich um das höchste Wesen wie um eine empfindsame Schöne seufzen könne«.

Uebrigens mag eine Musik ihrem Tonsatz nach so künstlich sein wie sie will, glüht nur der richtige Funke in ihr, so zündet sie demungeachtet. Dem Laien wird Niemand zumuthen, dass er die complicirten Satzformen der H moll-Messe z. B. in allen Einzelnheiten theoretisch verstehe; ergreift ihn aber der darin lebende Geist nicht, so hilft ihm überhaupt keine Kunst, und er mag sich besser nach solideren Genüssen umsehen. Ihr Zweck — möge sie kirchlich oder weltlich sein — ist nicht, die höchsten Ideen in's Alltagsleben herabzuziehen, sondern dem Menschen eine Zuflucht aus der alltäglichen Nothwendigkeit zu gewähren. Die Interessen, mit welchen jede höhere Kunst sich beschäftigt, sehen von allen im Dienst des Alltagslebens abgenutzten Ausdrucksformen der Sentimentalität, Empfindsamkeit oder realistischen Leidenschaftlichkeit mit vollem Rechte gänzlich ab.

Vocalmusik

Was nun die Stellung der Vocalmusik in der kirchlichen Tonkunst anbelangt, so ist die Verbindung des Gesanges mit dem Worte wenigstens ein wesentlich mitwirkender Anlass gewesen zu der Bedeutung, welche die Musik in der Kirche überhaupt gewann. Das Wort erscheint der Kirchenmusik in der That unentbehrlich. Denn wir verhalten uns den auf das Höchste und Unendliche sich beziehenden Ideen gegenüber nicht nur empfindend und anschauend, sondern auch denkend und betrachtend, und wünschen diesen Gedanken und Betrachtungen auch bestimmt fasslichen Ausdruck zu geben. Die speciell auf die gottesdienstliche Handlung sich beziehende Musik, sei es Kunstgesang des Chores oder Volksgesang der Ge-

meinde, ist nicht sowohl lyrischer Erguss, als auch bestimmte, an den lehrenden Inhalt der Predigt, an gewisse Glaubenssätze, kirchliche Gebräuche, oder an die Bedeutung des Tages im Kirchenjahre anknüpfende Wortandacht. Die Texte der Motetten und Cantaten standen ehedem stets in unmittelbarer Beziehung zum Evangelium des betreffenden Festes. Im Ferneren ist uns bekannt, dass die unmittelbar aus dem Inneren des Menschen dringende Stimme als Theil unseres Organismus, weit über jedes noch so kunstvollendet gebaute und behandelte Instrument hinaus, unsere Gemüthsbewegungen nicht nur am unmittelbarsten, sondern auch mit eben jener begrifflichen Deutlichkeit des Wortes verbunden zum Ausdruck bringt. Es ist demnach ganz natürlich, dass der reine Gesang das Organ der tiefsten Gefühle und Ideen wurde, in welchen nicht nur die anfängliche, sondern auch die Kunst in ihrer hohen Vollendung die Gottheit feierte.

Jederzeit ist das instrumentale Element in der Kirchenmusik weit hinter das vocale zurückgetreten. Einerseits hatte der Gesang bereits eine bedeutende Höhe der Vollendung erstiegen, bevor die Instrumente und deren Behandlung eine derartige Vollkommenheit erreichten, dass sie als entwickelte Kunstorgane, denen man eine willige Befolgung in Darstellung der Gedanken und Eingebungen des Künstlers zumuthen durfte, in einer dem hohen Zweck würdigen Weise verwendet werden konnten. Namentlich aber sah man in früheren Zeiten ihre Wirkung für zu sinnlich an; die Orgel allein fand bald eine bleibende Stätte in der Kirche, wurde jedoch auch erst später beim eigentlichen Kunstgesange verwendet. Je weiter aber die Kirchenmusik in das Gebiet des nur sinnlich Schönen oder rein Aeusserlichen und Weltlichen sich verloren hat, desto unumschränktere Herrschaft über sie gewann auch das Orchester. Gegenwärtig ist aber nicht nur die kirchliche, sondern die Musik überhaupt dahin gekommen, dass von der Instrumentalmusik zeitweilig nichts mehr sich erwarten lässt. Denn diese scheint für den Augenblick alle ihre Lebenskraft vergeben zu haben, sonst würde sie nicht, wie so häufig geschieht, zum Absurdesten ihre Zuflucht nehmen. Die moderne Originalitätssucht verschmäht selbst dieses nicht, um einer schon bis zum Aeussersten ausgebeuteten Kunsttechnik noch immer neue Pointen abzugewinnen. Bei alledem beginnt aber z. B. Hector Berlioz mit seinem Dutzend Pauken im Requiem sicher nicht eine neue Epoche weder der kirchlichen noch weltlichen Musik. Eine solche kann nur durch erneute und allgemeine Pflege der Vocalmusik vorbereitet werden, wodurch uns die Grundgesetze der Tonkunst wieder etwas in's Gedächtniss zurückgerufen werden. Und die Mittel hiezu bietet wiederum die alte kirchliche Tonkunst.

Es mag noch einmal wiederholt werden, dass man in dem schon vorhin erwähnten Bestreben, die alte Kunst als etwas für unseren Fortschritt überhaupt beiweitem Lebenskräftigeres als alle gegenwärtige Instrumentalmusik hinzustellen, keineswegs das Verlangen erblicken möge, in alte Formen und Anschauungen zurückzukehren, sondern nur die Absicht, einen festen und sicheren Boden zu gewinnen, aus dessen Bearbeitung die Keime zu einer neuen Blüthe emporstreben sollen. Und für die Kirchenmusik speciell bedürfen wir so fester, in ihren Ideen und Formen bestimmt beschlossener Vorbilder wie die alten Meister uns gegeben, wenn sie nicht von ihrem idealen Reiche immer weiter sich entfernen, und durch die gezwungene Verbindung gegenseitig sich negirender Stoffe und Ausdrucksmittel zu einem womöglich noch tieferen Scheinleben herabsinken soll, als bereits geschehen. Doch ist das Studium

der alten Tonmeister auch nur dann ein wahres Kräftigungsmittel, wenn wir nicht an der Antiquität, an der Eigenthümlichkeit und oft fremdartig uns erscheinenden Ausdrucksweise allein uns erfreuen, sondern die inneren Beziehungen zwischen der äusseren Erscheinung und der darin wirkenden Idee aufzudecken, und unsere heutige Anschauungsweise ähnlich character- und bedeutungsvoll herauszustellen suchen, nicht aber mit blosser Betrachtung und Nachahmung der äusseren Form uns begnügen.

Die noch heute beim Gottesdienst entweder ritualmässig oder als freie Kunstwerke gebräuchlichen religiösen Gesänge sind folgende:

Choral

Der Choral,

der einfach liedartige kirchliche Gemeinde- oder Volksgesang, eigentlich ohne selbständig musikalische Kunstform, wie denn seine Periodengliederung und Cadenzen vom Vers- und Strophenbau des Gedichtes abhängig sind. Die Melodie herrscht durchaus vor und bewegt sich meist in sehr mässigem Umfange einer Quint, Sext, Septime (höchstens Octav oder None). Sie besteht gänzlich aus harmonischen Akkordnoten, lehnt alle Neben-, durchgehenden oder Wechselnoten, überhaupt jeden melismatischen Schmuck vollkommen ab. Jeder Melodieton hat deshalb seinen eigenen Akkord als harmonische Begleitung und Verstärkung. Auf diese Verbindung mit der Harmonie, als die erste Stufe zu seinem höheren Kunstwerthe, ist der Choral hingewiesen; ist die Melodie gut organisirt, so wird sie jederzeit einen natürlich fliessenden harmonischen Satz zulassen. Und dass auf der Mitwirkung der Harmonie ein wesentlicher Theil der grossen Wirkung des Chorals überhaupt beruht, ist nicht zu bestreiten, auch durch Choralbearbeitungen älterer Tonmeister (namentlich Bach) hinlänglich bewiesen. Von der Gemeinde kann er selbstverständlich nur einstimmig gesungen werden, denn eine mehrstimmige Ausführung würde ein der grossen Volksmenge nicht abzuforderndes musikalisches Bewusstsein voraussetzen.

Bis zur Bildung der Harmonie konnte der Choral natürlich nicht anders als einstimmig sein, und in dieser Form ist er der älteste Kirchengesang, dessen schon die ersten Christen bei ihren gottesdienstlichen Versammlungen sich bedienten. Auch im Anfang nahm man vermuthlich, wie nicht selten in späterer Zeit, bekannte weltliche Melodien in die Kirche herüber und legte ihnen der neuen Glaubenslehre entsprechende Texte unter. Hilarius, Bischof von Poitiers (in der Mitte des 4. Jahrhunderts) soll zuerst für die Kirche Hymnen gedichtet und Melodien dazu gesetzt haben, und bekannt ist, dass ungefähr um 380 Ambrosius, Bischof zu Mailand, die vorhandenen Kirchengesänge sammelte und in den vier Kirchentönen ordnete (S. 26). Diese, bei Ermangelung jeder unzweideutigen Notation durch im Wesentlichen mündliche Ueberlieferung nach und nach verunstalteten Melodien, reinigte, sammelte und vermehrte Gregor der Grosse auf's Neue, und legte sie in einem Antiphonar mit Neumenschrift notirt am Altar St. Peters nieder. Unter dem Namen »Gregorianischer Gesang«, Cantus firmus, planus oder choralis, galten sie als unabänderliche Norm für den Kirchengesang.

Gegenwärtig haben zwar alle Noten des Chorales gleichen Zeitwerth, doch nicht gleiches Zeitgewicht, sondern schliessen sich in Thesis und Arsis zusammen. Ursprünglich jedoch war auch die Zeitdauer der Noten verschieden, jedoch nur als einfache Länge und Kürze, demnach durch die Quantität der Text-

silben bedingt. Diese Werthbestimmung der Töne durch die Silbenquantität des Gedichts unterschied den Choralgesang vom Mensural- oder Figuralgesang, dessen Noten von mannigfacher Dauer nach genau bestimmtem, selbständig musikalischem Zeitwerth, also unabhängig von der Silbenquantität gemessen wurden. Als zur Zeit des Protestantismus die am Kirchengesange theilnehmenden Gemeinden sich vergrösserten, wird der von einer grossen Volksmenge schwer aufrecht zu erhaltende Wechsel langer und kurzer Noten und Zeitwerthe sich ausgeglichen haben. Noch mehr aber als dieser Umstand trug wohl die Einfachheit, welche man als dem protestantischen Kirchengesang wesentlich erachtete, dazu bei, die dreitheiligen Takte, Syncopirungen und Werthverschiedenheiten der Noten wegzuschaffen, und somit ist die metrische Einförmigkeit, in welcher wir unseren heutigen Choral in der Kirche singen hören, keineswegs ursprüngliche Eigenschaft desselben. Die Dichter geistlicher Lieder haben auch das Ihrige gethan, den Choral aus jenem schwungvoll begeisterten Ausdruck, welcher mit dem Ernst und der Würde seiner Natur sehr wohl sich verträgt, zu jener schwankenden und rhythmenlosen Schläfrigkeit herabzudämpfen, welche beim Gemeindegesang in mancher Kirche an Stelle jeder Gefühlswärme und erhobenen Andacht getreten ist. Denn die Verunstaltungen der kraftvollen Urtexte und die Unterlegung oft ebenso verwässerter wie endloser Verse, welche unsere herrlichsten Kirchenlieder erdulden mussten, sind nichts weniger als geeignet, andächtige Begeisterung in der Gemeinde und einen dem entsprechenden Ausdruck im Gesange hervorzurufen.

Will man den Choral vom Kunststandpunkte aus richtig würdigen, so muss man ihn nur im Zusammenhange mit seiner ursprünglichen Dichtung, einer einfachen aber character- und würdevollen Harmonie und dem richtigen rhythmischen Vortrage betrachten. Unter letzterem wird jedoch nicht die alte rhythmische Form verstanden, welche man auch in neuester Zeit an manchen Orten wieder einzuführen versucht, sondern eine freie, von streng mechanischem Takt und fehlerhaft verwaschener Taktlosigkeit gleich weit entfernte, durch den rhetorischen Accent belebte Ausdrucksweise, welche, ohne die den erstesten Empfindungen zukommende Würde und Gemessenheit zu beeinträchtigen, doch den Stempel eines eigenen Mitfühlens und Denkens trägt. Alles Ungehörige, der ernsten und festen Haltung ihn Entfremdende, muss vom Choral ausgeschieden bleiben, sowohl melismatische Verzierungen, nachschlagende Durchgangsnoten, wie auch unvermittelte, schroffe harmonische Sprünge und verkünstelte Begleitung der Orgel. **Geltung**

Und hiezu gehört auch das an manchen Orten noch pedantisch festgehaltene, an anderen längst verbannte Zwischenspiel, durch welches der Organist einen Vers mit dem andern zu verbinden sich verpflichtet glaubt. Nur im figurirten Choral allein hat ein figurirtes Zwischenspiel Sinn, der Choral wird aber insgemein nur einfach harmonisch von der Orgel begleitet. Die zopfigen Geschmacklosigkeiten, welche von gedankenlosen Organisten hier zu Tage gefördert werden, sollte man mit der strengen Einfachheit, welche die protestantische Kirche vom Choral fordert, doch nicht für vereinbar halten. Der Zustand in welchen der Choral seit dem Tode seines letzten grossen Meisters Bach allmälig gerathen ist, war für manche auch geistvolle Musiker Veranlassung genug, ihn überhaupt für keine Musik, wenigstens für kein Kunstprodukt zu erklären, wenngleich eine Aeusserung wie die Nägeli's, dass der einstimmige Choral eine der grellsten Entartungen der Musik sei, hier nicht gerade unter die geistvollen gerechnet wird. **Zwischenspiel**

Selbständige Bedeutung als Kunstform gewinnt der Choral in harmonischer, contrapunktischer und kanonischer Behandlung als figurirter und

fugirter Choral, indem er hier entweder selbst als Thema für die Figuration und Fugirung dient, oder, als Cantus firmus in einer Stimme ruhend, gleichsam von den Empfindungen und Betrachtungen der anderen umsponnen wird. Durch die frei und zwanglos um ihn herum sich bewegende Figuration ruhig und fest hindurchgehend, versammelt er in sich gewissermassen die Summe der dieselben Gedanken und Gefühle beleuchtenden Mitempfindungen und Reflexionen einer Allgemeinheit. Als die höchste Entwickelungsstufe des figurirten Chorals ist die Choralfuge bereits bezeichnet. Eine ebenfalls hochbedeutende Verwendung findet der Choral im Chor mit Cantus firmus, so z. B. im Einleitungs-Doppelchor der Matthäuspassion von S. Bach: »Kommt ihr Töchter, helft mit klagen«, mit dem Choral: »O Lamm Gottes unschuldig«. Auch in dieser Verbindung ist der Choral der eigentliche Gefühlsmittelpunkt, in den die Bewegung der ganzen Masse sich concentrirt.

Responsorien

Die Responsorien, Antworten des Chores bei der Collecte, kurze Chorsätze über Texte, welche auf die Altarhandlungen sich beziehen, können wir hier füglich übergehen, da sie der Formentwickelung kein neues Moment hinzubringen, und uns zur

Motette

Motette wenden, welche, dem Choral als dem einfach lyrischen Gemeindegesang entgegen, bereits eine völlig entwickelte, aus einem oder aus mehreren Sätzen freier oder contrapunktisch strenger Bildung bestehende Form zeigt.

Name

Die Benennung Motette ist bis in's 13. Jahrhundert zurück zu verfolgen (bereits Franco von Cöln bedient sich ihrer); späterhin verlor sich die bestimmte Rechtschreibung des Wortes, so dass seine eigentliche Abstammung und Entstehung undeutlich geworden ist. Von allen versuchten Ableitungen hat die von *mót* (*mote*, provencalisch und altfranzösisch, bedeutet ein Spruchgedicht, speciell einen Bibelspruch) die meiste Wahrscheinlichkeit für sich. Der Ausdruck ging in's Italienische über, es entstand daraus *motto*, und als fernere Ableitung das Diminutiv *motetto*.

Anfänglich war es eine einstimmige Form, welche nach und nach auf den Chor überging; von Anbeginn lag aber das Wesentliche der Motette und ihr Gegensatz zum heiteren weltlichen oder Scherzliede sowie auch zum späteren Madrigal, im Zusammenhange mit einem ernsten, spruchartigen Text. Ebenso wich sie jedoch auch vom strengen Kirchengesange ab. Diesem lag meist ein Cantus firmus des Gregorianischen Chorals zu Grunde, die Motette hingegen wurde über einen frei gewählten Tenor aufgebaut, ihr Character war belebter und mannigfaltiger, worin man denn mit der Zeit etwas zu weit ging. Deshalb war sie in der Kirche allerdings nicht wohl angesehen und hätte nahezu die Verbannung der Musik aus dem Heiligthume veranlasst, wenn nicht Palestrina deren Retter geworden wäre. Nach und nach trat auch die Fuge hinzu und wurde auf einen Theil der Motette angewendet. Namentlich Orlandus Lassus verlieh ihr eine feste und geregelte Form, welche im Sinne altkirchlicher Vorbilder überwiegend die Tonmeister der katholischen Kirche aufrecht erhielten, während in der protestantischen das Streben nach geistiger Freiheit auch eine lebhaftere und mannigfaltigere

Bewegung des Motettenstiles sowie ein specielleres Eingehen in den Sinn und das Wort nach sich zog.

Der einer Motette als Text dienende Bibelspruch erwies sich für diese Form am besten geeignet, wenn er in verschiedene Theile und Gegensätze zerlegt werden konnte, deren jeder für sich eine gesonderte musikalische Behandlung zuliess, wenngleich alle auf dasselbe bestimmte Gefühlsresultat hinausliefen. Häufig enthielt dieser Text Betrachtung und Belehrung; ältere Tonsetzer wählten in der That oft genug Sprüche, welche weder das Gefühl unmittelbar berührten, noch durch Tiefe der Beschauung begeisterten. Dem entsprechend trocknete denn auch die Kunstform aus und blieb Vielen nur ein Probestück contrapunktischer Fertigkeit, worin es dann mit »lärmreichen Fugen und polternden Contrapunkten« mitunter ziemlich arg herging.

In früheren Zeiten bestand die Motette gewöhnlich aus drei Sätzen, der mittlere eine Fuge, die beiden äusseren dagegen auf freiem Contrapunkt begründet. Seit dem Vorgange Bach's, dessen Motetten das Höchste sind von allem in dieser Stilgattung Geschaffenen, traten auch Liederverse und Choräle hinzu. Die Choralmelodie wird mehrere Male in dem Text entsprechend verschiedener harmonischer Behandlung wiederholt, doch nicht unmittelbar nach einander; sondern getrennt durch Sätze in freier Form, denen mitunter ebenfalls Liederstrophen, besser aber zum Choral in Beziehung stehende Bibelsprüche unterliegen. So z. B. der erste Satz der einfach harmonisirte Choral selbst, der zweite ein freier Chor (möglicherweise aus Motiven des Chorals gebildet), der dritte etwa ein Satz für Solostimmen, der vierte eine andere Bearbeitung des Chorals, eine Choralfuge oder ein figurirter Choral. Wohl das herrlichste Beispiel dieser Art ist die grosse Choralmotette »Jesu meine Freude« von Bach, deren Chor- und Solosätze entweder Choraltext und Melodie festhalten — letztere in reicher und mannigfaltiger Bearbeitung — oder eingeflochtene Sprüche in freier Form behandeln. Choral-motette

Diese Choralmotette wird jetzt nicht mehr gepflegt; eine zweite gegenwärtig noch gebräuchliche Art aber entsteht, indem, jener älteren entsprechend, eine zusammenhängende Gedankenreihe, für deren erschöpfenden Ausdruck die Grenzen eines einzelnen Satzes zu enge sein würden, in ihre einzelnen Glieder auseinandergelegt und in gesonderten Sätzen von verschiedener Form behandelt wird. Die einzelnen Sätze sind hier, wie etwa bei der Sonate, Theile eines Hauptgedankens und einer inneren Stimmung, durch diese also in Folge und Entwickelung bedingt. Oft besteht in neuester Zeit die Motette auch aus nur einem grossen Satze, in welchem die Bewegung entweder dieselbe bleibt, oder je nach dem Inhalt des Textes wechselt. Sehr häufig (gegenwärtig allerdings weniger) schliesst das ganze Werk mit einem Choral, in welchem alsdann der gesammte lyrische Gehalt desselben noch einmal zusammengefasst und zum Resultat und endgültigen Ausdruck gebracht erscheint. Neuere

Auch der Stil der neuen Motette ist durchaus polyphon, doch herrschen die eigentlich strengen Satzformen Kanon und Fuge auch gegenwärtig keines- Stil

wegs vor, sondern die freie Chorform. welche auch einem Wechsel der Stimmung und des Gedankens innerhalb desselben Satzes mehr Raum giebt, überwiegt wenigstens beiweitem. Die Ablösung von Chor und Doppelchor und Chor und Solostimmen, von ariosen und lebhaft an das Declamatorische streifenden Sätzen, giebt der Motette nicht selten einen der in's Dramatische hinüberspielenden Cantate bereits sich nähernden Character. Nur fehlt ihr das Recitativ, überhaupt bleibt sie, bei allem häufigen musikalisch declamatorischen und dramatischen Ausdruck im Einzelnen, dem Dramatischen als Kunstgattung doch fern, ist rein lyrisch, entweder empfindend von vorne herein, oder ihren Stimmungsgehalt aus der im Text enthaltenen Betrachtung oder Belehrung schöpfend. Erzählung, Schilderung oder die Handlung selbst finden in ihr noch keine Stelle. — Ihrem ursprünglichen Wesen nach schliesst die Motette alle Instrumentalmusik, bis etwa auf die Orgel in manchen Fällen, gänzlich aus; mit sehr vereinzelten Ausnahmen ist sie in dem ihr eigentlich zukommenden Stile alla capella — für Gesangstimmen ohne alle Begleitung — gesetzt.

Anthem Zwischen Motette und Cantate steht das Anthem. Chrysander (Händel Bd. I. S. 459) giebt folgende Erklärung: Die ursprüngliche Bedeutung des Wortes (*ant-hymn*, Gegen- oder Wechselgesang) »hat mit seiner späteren Geltung im Kunstgesange nur die Beziehung auf den Choral und liturgischen Gesang des Priesters gemein; jetzt sehen wir darin diejenige Gattung, welche in den Hauptsachen Motette und Cantate vereinigt. Ihm unterliegt reines Bibelwort wie der Motette, das auch ganz in ihrer Art chor- und kunstmässig durchgeführt werden kann, und wieder durchflicht es wie eine deutsche geistliche Cantate die Chöre mit Sologesang und Instrumentenspiel. Hauptsächlich Henry Purcell (1658—95) und Händel haben dem Anthem dieses Gepräge aufgedrückt, bis dahin war es wesentlich eine Motette zu englischen Worten«. Von Händel ist die Form vielfach gepflegt und auch durch ihn allein in Deutschland überhaupt bekannt.

Ueber 12 zu Cannons (1717—20) entstandene Anthems kann man bei Chrysander nachsehen (an oben angeführter Stelle); 4 Krönungsanthems 1727 (Bd. II. S. 170) für sieben, fünf, sechs und fünf Stimmen; das überaus herrliche Begräbnissanthem für Königin Caroline 1737 (Bd. II. S. 436) ist in Deutschland fast nur in schmählicher Verunstaltung unter dem Titel »Empfindungen am Grabe Jesu, ein Oratorium von G. F. Händel«, bekannt.

Andere kirchliche Gesänge, Psalmen, Hymnen etc., schliessen dem Motetten- und Cantatenstil sich an, und werden entweder gleichfalls a capella oder mit Begleitung von Instrumenten ausgeführt. Form und Zahl der Sätze sind durch den Text bedingt; da ihm stets Empfindungen und Betrachtungen, keine Ereignisse und Handlungen zu Grunde liegen, bleibt die Verwandtschaft mit der Motette eine sehr nahe.

Die Messe

Messe ist ein rein lyrisches Tonwerk, aus Chören, Arien und mehrstimmigen Solosätzen bestehend. Das Lied, Recitativ und diesem verwandte Arioso kommen nicht vor. Entweder wird der Gesang vom Orchester begleitet, oder ist

a capella (Vocalmesse). Sie umfasst den gesammten Empfindungs- und Ideenkreis, welcher im Gottesdienst seinen Ausdruck findet. Die ausgesprochenen Gefühle, mögen sie nun unmittelbar solche selbst oder Resultate von Betrachtungen sein, treten als etwas durchaus Selbständiges hin, ergeben sich nicht aus einer wirklichen Handlung wie im Oratorium.

Die Messe gehört der Feier des Hochamts an, als Erwiederung der Gemeinde auf die vom Priester gesprochenen oder gesungenen Gebetformeln des Altarsacraments. Seit Gregor's Zeit wurde sie nach einem vollständig umgestalteten und verbesserten Text durch einen Sängerchor ausgeführt. Ursprünglich hing die Einrichtung der Sätze durchaus von der Ceremonie ab, allmälig aber gewann die Messe als selbständiges Tonwerk grössere Geltung, so dass die eigentlich kirchliche Handlung sogar in den Hintergrund trat. Der Text gehört zu den bedeutendsten und dankbarsten, welche dem Kirchencomponisten überhaupt sich darbieten können, wenngleich er an vielen Steifheiten leidet und namentlich im Credo viele abstracte, an sich unmusikalische Reflexionen und dogmatische Begriffe enthält. Die einzelnen, nach dem Altarritus zusammengestellten Sätze und Gebete, aus denen der Text besteht, hängen unter sich im eigentlichen Sinne nicht zusammen, sind aber durch den ganzen Grundgedanken des christlichen Glaubens, den sie umfassen, verbunden. Indem sie die Hauptstelle im Gottesdienst einnimmt (seit Luther fiel hinweg, was speciell auf das Messopfer Bezug hatte), kommt ihr vor allen Dingen ein erhabener, ächt kirchlicher Stil zu. Jeder der einzelnen Sätze hat seinen ausgeprägten, eigenen Character, aber die alten Meister hielten sich von individueller Auffassung frei, wie es zur Sache nicht anders gehört. Unsere Zeit hat auch hier die Aufgabe, die Reinheit des Stiles zu bewahren, ohne darum die fortgeschrittene Ausbildung der Kunst ausser Acht zu lassen.

Die Theile der Messe sind in Kürze folgende: Der erste Gesang ist das Kyrie eleison mit dem Christe eleison, letzteres gewöhnlich als selbständiger Satz (Mittelsatz) vom ersten abgehoben, alsdann folgt das Kyrie noch einmal. Der zweite ist der Lobgesang Gloria in excelsis Deo, in welchen das Et in terra pax als ein milder Ausdruck für die Sehnsucht nach Vermittelung zwischen den Menschen unter sich und mit dem Göttlichen hineintritt. Demnächst das Credo in unum Deum, das Glaubensbekenntniss im Namen der gesammten christlichen Gemeinde, mit dem Grundzuge fester Ueberzeugung, ruhiger Betrachtung und Beschaulichkeit. Der Weihe des Weines folgt die Consecratio mit dem Sanctus beginnend und endlich das Agnus Dei mit dem Dona nobis pacem. — Die Missa brevis (protestantische Messe) besteht nur aus den ersten beiden Haupttheilen Kyrie und Gloria.

Die Todtenmesse (Requiem, Missa pro defunctis), in welcher für die Ruhe der Verstorbenen gefleht wird, hat fünf Theile: Requiem; Dies irae; Opfergebet: Domine Jesu, Hostias, quam olim Abrahae; Sanctus, entweder mit dem Benedictus ein Ganzes, oder an den ersten Theil den Lobgesang Pleni sunt coeli, an den zweiten das Hosianna anschliessend. Das Agnus Dei macht den Schluss.

Vocal- und Instrumentalmusik auf dramatischem Gebiete.

Die Einzelformen des Gesanges und der Instrumentalmusik haben wir, soweit der Umfang vorliegender Schrift es überhaupt gestattet, kennen gelernt. Schliesslich handelt es sich nur noch darum, in Kürze anzudeuten, wie die Tonkunst verschiedener Einzelformen des von Instrumenten begleiteten Gesanges in gewisser Folge und Verbindung sich bedient als Ausdruck

für eine entweder nur gedachte, oder durch hinzutretende Darstellung wirklich sinnlich vergegenwärtigte Handlung.

Dass eine eingehende Beschreibung oder Aesthetik des Oratoriums und der Oper hier nicht Absicht sein kann, bedarf wohl keiner Vorausbemerkung. Das Bevorstehende läuft nur auf eine allgemeine Begriffsbestimmung hinaus. Nichtsdestoweniger durfte es nicht fehlen. Denn wie mehrfach bemerkt, gelangt ja in der Vereinigung der Vocal- und Instrumentalmusik die Tonkunst erst zur höchsten und allseitigen Entfaltung; ausserdem aber gewinnt sie durch Anschluss an die hinzutretende Handlung eine Realität, welche sie für sich allein doch nicht erreichen kann.

Die Schöpferkraft der von der Ideenwelt beherrschten Phantasie ist für ihre Bethätigung nach aussen an bestimmte Mittel gebunden, durch welche es ihr allein möglich wird, ihren Eingebungen einen Zugang aus dem eigenen Innern in das fremde zu sichern. Und hat alle Kunst auch das gleiche Ziel, der Idee eine fassbare Wirklichkeit zu verleihen, so ist es doch eben die Verschiedenheit der Mittel, welche ebensowohl die Künste unter sich abgrenzt, als den Künstler selbst auf diese Grenzen gemäss seiner speciellen Begabung für die eine oder die andere gebieterisch hinweist. Fordern nun auch alle Künste sich wechselseitig, insofern eine jede immer nur eine einseitige Wirkung zu üben vermag, so kann doch jede nur innerhalb der ihr gezogenen Begrenzung ihr Letztes und Höchstes offenbaren, und ein Zusammentreten mehrerer zu einer Gesammtwirkung ist jederzeit nur denkbar durch ein Verzichtleisten der einzelnen auf ein solches. Doch kann eine oder die andere der Künste eines Theiles ihrer Rechte willig sich begeben, um einer der übrigen zu um so grösserer Macht zu verhelfen. Solcher Art sind die musikalisch-dramatischen Kunstwerke, in denen Dichtung und Darstellung der Musik sich verbinden, allerdings nicht ohne an gewisse Bedingungen geknüpft zu sein. Diese jedoch können uns vor der Hand gleichgültig bleiben; es kommt vorerst nur darauf an, das Ergebniss klar zu machen, dass die Musik auch da, wo sie nicht allemal directer Ausfluss rein lyrischer Stimmungen, sondern durch eine wirkliche oder gedachte Handlung hervorgerufen und bestimmt ist — eben in den grossen musikalisch-dramatischen Kunstwerken —, doch jederzeit der herrschende Factor bleibt. Sie ist in der Oper unzweifelhaft an die auf der Bühne gespielte, im Oratorium an die geschilderte Handlung gebunden, immer aber bleibt diese das Untergeordnete, wenn es bei der Inscenesetzung einer Handlung weniger auf eine Einwirkung auf das Begriffs- als auf das Gefühlsvermögen abgesehen ist. Hier steht von vorne herein der Musik die Herrschaft zu. Und so müsste es geradezu widersinnig erscheinen, wollte die Musik anderen als ihren eigenen Gesetzen sich unterwerfen und ihrer Selbständigkeit als Kunst sich begeben. Demnach hält sie auch in Verbindung mit der Handlung ihre natur- und kunsteigenen Formen fest, verwendet diese aber nach bestimmtem Uebereinkommen und im engsten Einverständniss mit der Dichtung, um so durch

Versetzung der Handlung aus der Begriffsregion in die Gefühlsregion nur allseitigere Betheiligung an derselben hervorzurufen.

Aber auch im dramatischen Tonwerke bleibt die Musik der Hauptsache nach lyrischer Natur; wirklich handelnd oder mit unzweifelhafter Sicherheit darstellend kann sie sich nicht bethätigen. Wir haben aber früher gesehen dass bestimmte, entweder dem wechselnden oder beharrenden Gemüthszustande des Individuums oder einer Vielheit angehörende Ausdrucksformen von subjectiver und objectiver Geltung — also auch die Characterzeichnung — der Musik in weitem Umfange zu Gebote stehen. Und somit ist deutlich, dass hiedurch dramatische Elemente gegeben sind, welche in Anbetracht ihrer unmittelbaren Wirkung auf das Gefühl, Wort, Rede und sogar wirkliche Darstellung beiweitem überflügeln, wenngleich wiederum letzterer da wo es auf greifbare Handlung ankommt, eine grössere Wirksamkeit für deren nähere Vermittelung zuzugestehen ist. Es kann daher nicht bezweifelt werden, dass die Musik, wenn sie nicht nur begleitend oder ergänzend, sondern als wesentlicher Factor des dramatischen Kunstwerkes in von vorne herein beabsichtigter Verbindung mit einer Dichtung oder Handlung auftritt, auch zur Herrscherin sich aufwirft, weil sie als unmittelbarer Gefühlsausdruck, ohne durch den Begriff hindurchgehen zu müssen, wiederum unmittelbar das Gefühl trifft und in Bewegung setzt. Und zwar keineswegs zum Nachtheil des Kunstwerkes. Hat dieses, wie dem in der That doch so ist, durch sinnliche Vergegenwärtigung eines innerlich Geschauten in erster Reihe unsere höheren Gefühlskräfte, und erst mittelbar durch diese auch unseren Geist in Schwingungen zu setzen, so lässt sich auch keine Veranlassung auffinden, derjenigen Kunst, welche dieses mit ganz besonderer Unmittelbarkeit bewirkt, da wo sie Dichtung und Darstellung zu Hülfe ruft, auch den unmittelbarsten Einfluss auf Gestaltung des ganzen dramatischen Tonwerkes im Grossen wie im Einzelnen vorenthalten zu wollen. Und somit wird sie auch in der Oper keineswegs sich herbeilassen, ihre kunsteigenen Formen aufzugeben, sondern die Ansprüche zu welchen Natur und Bedeutung sie berechtigen, gleich von vorne herein, nicht nur bei Wahl des Stoffes und der mithandelnden Personen, sondern auch im Ferneren bei Anlage der Scenen und ganzen Gruppirung geltend machen. Denn wie wir die Nothwendigkeit einer logischen Folgerichtigkeit bei Entwickelung der Handlung und Charactere in der Oper und bedingungsweise auch im Oratorium voraussetzen, so fordern wir andererseits neben kunstgemässer Entfaltung der musikalischen Einzelform doch ebenfalls musikalische Eurythmie im Grossen. Diese folgt auch im grossen Tonwerke, wennauch in ungleich bedeutenderem Maassstabe so doch in ähnlicher Weise wie in der Einzelform, wiederum jenem Bewegungsrhythmus von Hebung und Senkung, Stellung der Contraste und Wechselwirkungen, durch welchen, bei aller Stetigkeit, eine innere oder äussere Handlung durch die sie modificirenden Wandlungen hindurch zu einem letzten Ausgange fortschreitet. Sollen Dichtung und Musik nicht in einen unausgleichbaren Conflict gerathen, so sehen wir uns auch hier auf jene, von der musikalischen Dichtung über-

haupt geforderte Unvollständigkeit hingewiesen, durch welche sie für Musik erst recht geeignet wird, diese nothwendigerweise zu ihrer Ergänzung herbeirufend, um als ganzes und vollkommenes Kunstwerk in seiner Art dazustehen. Hieraus ergiebt sich von selbst, dass ein an sich vollkommenes Drama im eigentlichen Wortbegriff wohl in einzelnen Scenen der Musik Zutritt gestatten, im Ganzen aber für nichts weniger geeignet sein kann, als für continuirliche Verbindung mit Musik. Die Meinung, Dichtung und Musik, und mit ihnen noch die übrigen Künste, könnten in gleicher Vollkommenheit eine wechselseitige Verbindung eingehen, ohne dass eine von ihnen, entschieden prädominirend, die anderen an freier Entfaltung ihrer höchsten Vorzüge behindern würde, beruht auf gänzlichem Verkennen nicht einer, sondern aller Kunstgattungen und ihres Verhältnisses zu einander. Die um 1600 allgemeinen Bestrebungen der Alterthumsfreunde, das griechische Drama mit Musik wieder in's Leben zu rufen, sind von wesentlichem Einfluss auf die ganze Entwickelung moderner Tonkunst gewesen, und namentlich, insofern sie an Stelle erwünschter Vereinigung zwischen wirklichem Drama und Musik nur eine noch schärfere, darum aber nicht minder dankenswerthe Stilscheidung zur Folge gehabt, indem als ausfüllende verwandte Gegensätze zum Drama auf Seiten der Musik die Oper daraus hervorging und das Oratorium sich entwickelte. An einer Durcheinanderwürfelung verschiedener Kunstgattungen kann uns nichts gelegen sein, denn solche hat bis jetzt noch keine Resultate ergeben, wird es voraussichtlich auch nicht. Zwei solche Mächte aber wie das wirkliche Drama und die wirkliche Kunstmusik — über deren mehre oder mindere Bedeutung einer- oder andererseits darum noch keineswegs abgeurtheilt wird — können nicht in einander aufgehen. Im musikalisch-dramatischen Kunstwerke nimmt die Musik eine ganz andere Stellung ein wie in einem wirklichen Drama, zu dessen einzelnen Scenen sie etwa begleitend und ergänzend hinzutritt. Die Idee einer möglichen Auflösung der Einzelkünste in eine Gesammtkunst hat auch nur äusserlich weiter nichts für sich als einen schönen Schein, der aber sehr bald als ein trügerischer sich ausweist, sowie man die Sache etwas näher ansieht. Sie könnte nichts als einen untergeordneten Dilettantismus zur Folge haben. Es ist eine ungesunde Zumuthung an den Maler, Bildhauer oder Tonkünstler, dass er sein Leben daran setzen soll, die Geheimnisse seiner Kunst zu erforschen, um diese dann höchstens ihrer vergänglichsten Seite nach zur Geltung zu bringen. Den »Egoismus« des Künstlers, der ihn seine gesammten Geistes- und Phantasiekräfte einzig und allein auf sein Kunstwerk concentriren lässt, um es seinem Ideal in selbständiger Weise so nahe nur irgend möglich zu bringen, wird Jedermann mehr gerechtfertigt finden und in seinen Resultaten höher stellen, als jene nur halbwahre Erscheinung der Kunst im bisher auch nur in der Abstraction existirenden Gesammtkunstwerke, aus welchem uns, an Stelle lebenswarmer Kunstgestaltungen, nur Larven mit hohlem Inneren entgegentreten würden. Die Functionen der einzelnen Künste ergeben sich hier so ziemlich von selbst: der Architekt schafft in Leinwand und Papier zum

augenblicklichsten, vergänglichsten Genuss ein Scheinbild von dem, was zu tausendjähriger Dauer hinzustellen seine eigentliche Aufgabe ist. Der Bildhauer hilft decoriren, modelt am lebendigen Körper herum, richtet Arme und Beine ein, und der Maler malt den Agirenden historische Gesichter, zeichnet Costüme und versieht das Amt eines Perüquiers und Theaterschneiders. Unterstützt auch eine Kunst die andere allerdings im dramatischen Kunstwerke, und sind sie auch alle durch innerliche Bande und Beziehungen mit einander verwandt, so hemmen sie sich doch nichtsdestoweniger in ihrer allseitig freien Entwickelung, sowie sie in einem Kunstwerke vereint auftreten. Einer von ihnen, auf die es besonders ankommt, werden die übrigen stets sich unterordnen müssen. Die Musik in der Oper wird stets nur einen solchen Text dulden, der ihr wesentlich nur als Grundlage ihrer darzustellenden Gemüthsbewegungen dient, nicht als vollständig ausgebildetes Drama Selbständigkeit haben könnte, womit selbstverständlich ebensowenig die Plattheit der allermeisten Operndichtungen entschuldigt wie gesagt sein soll, ein Operntext müsse nicht ebensogut dramatisch angelegt werden wie eine jede andere dramatische Dichtung. Aber die Oper wird jederzeit Oper bleiben, niemals Drama werden. In letzterem bleibt die Wortdichtkunst stets das einzige Mittel, den durch freien Willen des Individuums herbeigeführten tragischen Conflict mit den bestehenden Verhältnissen, an dem der Held untergeht, zur wahren, verständlichen und wohlmotivirten Darstellung zu bringen. Die Musik wird bei Entwickelung eines Characters mit seinem auf wirklich psychologischer Wahrheit begründeten Denken, Handeln und Leiden immer nur die überwiegend lyrischen Momente zur vollen Geltung bringen. Und der Orchestik würde es in unserer modernen Oper nicht viel besser ergehen als den bildenden Künsten. Eine ihrer Hauptforderungen beruht auf der Gruppenbildung, diese lässt aber wiederum eine freie dramatische Entfaltung des Einzelnen nicht zu. Ueberdiess würden die zu Tanzformen und Schritten geregelten Bewegungen wohl zuweilen — keineswegs immer — mit der Musik in Einklang zu bringen sein, schwerlich aber jemals mit der Sprache und ihrer Verstandesdeutlichkeit. Die Musik hätte in der That ein schweres Mittleramt.

Die beiden grossen Kunstgattungen der vereinigten und mit einer Handlung verknüpften Vocal- und Instrumentalmusik sind:

1) Das Oratorium, auf dem Boden der Geschichte kirchliche und weltliche Kunst vermittelnd. Die Handlung wird nur singend dargestellt. Das rein kirchliche musikalische Drama, die Darstellung der Leidensgeschichte (Passion), gehört ihm als Theilgattung an. 2) Die Oper, Ton- und Dichtkunst in Verbindung mit wirklich sichtbar auf der Bühne gespielter Handlung.

Es darf jedoch eine Form nicht ausser Acht gelassen werden, welche gewissermassen einen vermittelnden Uebergang von der rein lyrischen Musik zur lyrisch-dramatischen im Oratorium bildet,

Cantate

die Cantate

nämlich, dem Begriff nach unsicherer und schwankender als irgend eine aller übrigen Tonformen. Denn sie ist sowohl auf rein lyrischem Gebiete, oden- und liedartig, als auch (wenigstens in äusserer Form) dem Oratorium ähnlich anzutreffen. Man findet manche Werke Cantaten benannt, denen die Bezeichnung Ode, Psalm, Hymnus etc. ebensogut zukommen würde, und auf der anderen Seite muss der Name hie und da auch für Oratorien in kleiner Form, doch mit fortlaufender Handlung, herhalten, wenngleich er hier zuletzt am Orte ist.

Arten

Entweder ist die Cantate 1) rein einstimmig, der Inhalt lyrisch, wennauch unter Umständen Erzählendes und Schilderndes mitberührend und die rein lied- und arienartige Form mit periodischer Recitation untermischend. Oder es wird 2) das Gedicht unter mehrere Stimmen vertheilt, und von diesen in ein- und mehrstimmigen Solosätzen abwechselnd gesungen. Oder es tritt endlich 3) in Cantaten grösserer Gattung noch der Chor hinzu, und auch die Instrumentalmusik gewinnt ausgedehntere Geltung. — Die zweite und dritte Art spielen, wenigstens der Ausdrucksform nach, bereits in's Dramatische hinüber, sofern verschiedene, wesentlich dem Dramatischen angehörende Formen (Recitativ, Arioso, Arie etc.) und Stimmengruppirungen (Duette, Terzette, Chöre) auftreten und einen gewissen Inhalt in objectiven Ausdruck kleiden. Doch sind die Träger der Einzelgesänge in der Cantate meist nur ideale Personen, namenlose Mitglieder einer Gemeinde, keine Charactere von ausgebildeter Individualität; solche treten erst im Oratorium auf, aber auch hier keineswegs immer. In der Cantate sind nur Stimmen.

Die einstimmige Cantate knüpft unmittelbar an das Lied, die Ode und den Liederkreis an. Namentlich an letztere; denn mit dem Liederkreis hat sie gewöhnlich die Theilung des Textes in mehrere verschieden gebildete Sätze, und mit der Ode häufig (als Lob- und Festgesang, auf die Verherrlichung eines Ereignisses oder einer Idee gerichtet) einen höheren Flug und einen gewissen dithyrambischen Schwung gemein. Das Grundgefühl in der Cantate bleibt zwar dasselbe, ist jedoch nicht mehr so überwiegend durch einen einzigen Gefühlsmoment bestimmt wie im Liede, nicht mehr so durchaus subjectiver, sondern bereits universeller, objectiver auf ein höheres Allgemeines sich beziehender Natur. Dieses, also ein Allgemeines in sich fassende Hauptgefühl welches den Inhalt ausmacht, muss eine Gliederung in Abschnitte oder Sätze und eine Aussprache durch verschiedene Ausdrucksmittel zulassen. Denn auch Recitation und Arioso treten auf als erste Hindeutungen auf ein darstellendes und dramatisches Element, und weisen auf eine höhere und bedeutungsvollere, über die Schranken des Liedes weit hinausgreifende Entfaltung hin.

Kammercantate

Erscheint die einfachste Art der Cantate mit der Ballade, Ode und dergl., in denen ebenfalls recitirende oder doch mehr der Recitation als dem Gesange sich annähernde Perioden vorkommen, nahe verwandt, so gewinnt die Kammercantate durchaus selbständige und die dieser Kunstgattung

ursprünglich begrifflich eigene Bedeutung. Ihre Mittelstellung zwischen Lyrischem und Dramatischem ist schon durch die Entstehungszeit bezeichnet. Sie bildete sich bald nachdem die Monodie aufgekommen war, und die declamatorisch-dramatische Ausdrucksweise in der Musik sich zu entwickeln begonnen hatte. Die Erfindung wird Carissimi (geb. zu Padua, blüht zu Rom von 1635—1672) zugeschrieben. Im Allgemeinen enthielt sie Recitative, Arien und Solosätze für mehrere Stimmen. Anfänglich mag die Folge der Sätze eine feststehende gewesen sein. »Diejenige Art der Cantaten, woselbst mit einer Arie angefangen, mit der anderen das Mittel erfüllt, und einer dritten geschlossen wird, ist die gefälligste; wiewol auch ein anfangender nachdrücklicher Recitativ bisweilen fast noch mehr Aufmerksamkeit verursacht, doch aber keine gute Wirkung am Ende thut« (Mattheson). Der Text konnte Verschiedenes enthalten: entweder durch Betrachtung göttlicher Herrlichkeit, grosser Naturschauspiele, Heldenthaten und dergl. erregte Gefühle, im Ferneren auch Allegorien oder, wie viele ältere Cantaten, Scenen aus dem Leben eines Helden der Geschichte oder Mythologie.

In Werken grösserer Gattung tritt nun der Chor hinzu, und diese, mit allen dem Dramatischen dienenden Darstellungsmitteln ausgerüstete Grosse Cantate ist es, welche namentlich in neuerer Zeit den Formbegriff fixirt hat. Ihr Inhalt kann ebensogut geistlich wie weltlich sein; die Kirche nahm sie aus der weltlichen Musik herüber. Und so ist die Grosse Cantate — von Bach und seinen Zeitgenossen zur Feier der hohen Feste des Kirchenjahres in Unzahl gesetzt und von ersterem auf's Höchste ausgebildet — als eine Mischform von Kammercantate und Chormotette entstanden. Andere ähnliche Formen, welche wir ebenfalls unter einen abgeschlossenen Begriff nicht fassen können, reihen sich ihr an. So das Händel'sche Anthem, der Hymnus, das Tedeum etc. Grosse Cantate

Bei alledem, dass die Cantate — namentlich in ihrer eigentlichen Qualität als Festgesang — mit vielem Glanz und mit aller Pracht reicher Instrumentirung auftritt, eignet ihr doch ganz besonders die strenge und kunstvolle Setzart. Weil die, auch bei grösserer Ausdehnung, dem ganzen Tonwerke gesteckten Grenzen doch verhältnissmässig enge sind, entfalten sich dessen Sätze wohl zu gewichtiger Breite, doch immerhin mehr noch nach Seiten kunstvoller Durchbildung. Die Kammercantate verdrängte zwar nach und nach das Madrigal durch ihre freiere und mannigfaltigere Form und ihren grösseren Reichthum an dramatischem Leben, liebte aber doch den künstlichen Satz, und sie wie auch die Motette haben in Bezug darauf ihren Einfluss auf die grosse Cantate geltend gemacht. Die Instrumentalmusik spielt jedoch in letzterer eine beiweitem grössere Rolle. Denn die Kammercantate wurde durchaus nur vom Bass und Klavier allein begleitet, ihr Schwerpunkt lag einzig im Gesange, und die Motette schliesst ihrem eigentlichen Begriff nach alle Instrumentalbegleitung aus. Die grosse Cantate hingegen giebt dem Orchester bedeutenden Spielraum, sowohl in Hinsicht auf characteristische Stil

Schilderung in der Begleitung, als auch in Betreff der Selbständigkeit in Ritornellen, Zwischenspielen und ouvertürenartigen Einleitungen.

Wenden wir uns nunmehr zum

Oratorium.

Oratorium

Im Allgemeinen herrschen gegenwärtig sehr undeutliche Vorstellungen vom Wesen und der Geltung desselben. Man zweifelt, ob ihm in seiner Mittelstellung zwischen Lyrik, Epik und Dramatik, und mit seiner nicht zur eigentlichen Austragung gelangenden, nur singend dargestellten Handlung volle Berechtigung als abgeschlossene Kunstgattung zuzugestehen sei. Und im Ferneren, ob es mit den kirchlichen und Kunstanschauungen der verschiedenen Perioden seiner Entstehung und Entwickelung sich nicht ausgelebt habe.

Begriff

Diese Zweifel aber sind leicht beseitigt, wenn man das Oratorium als das was es wirklich ist zu fassen sich entschliesst. Nämlich der Form nach als musikalisches Kunstwerk, dem zwar ein in dramatischer Fassung lyrische und epische Elemente verbindender Text unterliegt, ohne dass es darum Anspruch erhebt, als wirkliches Drama gelten zu wollen: die Musik ist Hauptfactor. Und seinem Inhalt nach als ein keineswegs aus rein kirchlicher, sondern aus biblisch-historischer Anschauung hervorgegangenes Produkt. Jene, die Form, besteht aus den bekannten dramatischen Elementen: Soliloquien (Recitative, Arioso's, Accompagnato's, Arien), mehrstimmige Solosätze und Chöre schliessen zu einem durch eine Handlung oder einen bestimmten Gedankengang in seiner Entwickelung bedingten Ganzen sich zusammen. Den Inhalt bildet ein der Bibel oder den Legenden entnommenes, entweder wirklich geschichtliches, oder doch als geschichtlich vorausgesetztes Ereigniss von meist specieller, entweder factischer oder ideeller Bedeutung für das Christenthum.

Wenn aber die Personen im Oratorium in vielen Fällen auch wirklich redend oder vielmehr singend auftreten (in anderen sind sie nicht gegenwärtig), so denkt man sie doch in eine Ferne gerückt, welche sie ausser Berührung mit aller übrigen Geschichte stellt, und darum von der realen Personification greifbarer Bühnendarstellung ausschliesst. Denn die Bühne verlangt Handlungen, welche, wennauch Vergangenheit, so doch in die Gegenwart herüberzugreifen geeignet sind. Reale Personen giebt es nicht im Oratorium, denn hiezu fehlt wirkliche Gegenwart. Sonach bleibt also die ganze Handlung auf idealem Gebiete. Nur für Dichtung und Musik, und zwar wesentlich für letztere, behauptet sie ihre Realität.

Hieraus ergiebt sich, dass der Hergang im Oratorium nicht nothwendig ein fortlaufend sich entwickelnder sein muss, wie im wirklichen Drama. Meistentheils besteht er in der That auch nur aus einer Aneinanderreihung einzelner Bilder, deren Zusammenhang, wennauch vorhanden, so doch nicht klar zu Tage liegt. Innere Beziehung des einen zum anderen und ihrer aller zur gemeinsamen Grundidee darf selbstverständlich nicht fehlen, sie zu

erkennen bleibt jedoch dem Hörer mehr oder weniger überlassen. So fehlt also nur diejenige Vermittelung, welche das eigentliche Drama gebietet.

Um seines Inhaltes willen, welcher nur auf sittlich-religiöser Höhe sich bewegt und mit einem Hauptinteresse des ganzen modernen Culturlebens, dem Christenthum, auf's Untrennbarste zusammenhängt, erhebt sich das Oratorium über alle Tagesinteressen und alle Angelegenheiten des gewöhnlichen Lebens. Nur was als wirklich gross und erhaben und von Bedeutung für die höchsten Ziele der Menschheit überhaupt durch Jahrhunderte sich bewährt hat, kann seinen Inhalt ausmachen. Vorzugsweise deshalb, und auch eingedenk seines kirchlichen Ursprunges, wählte diese Kunstgattung auch in ihrer höchsten Blüthe, als ein directer Zusammenhang mit der Kirche nicht mehr stattfand, fast ausschliesslich biblische Historien zu Stoffen.

Darum ist das Oratorium aber noch keineswegs rein kirchlich, sondern vermittelt die kirchliche Kunst mit der weltlichen, wobei wir den Ausdruck »weltliche Kunst« jedoch in keinem anderen als dem zu Anfang des Capitels auseinandergesetzten Wortbegriff zu nehmen haben. Steht es durch seinen Ursprung und Text auf Seiten der Kirche, so nahm es von deren Kunststil auch soviel an, als der Ernst und die Bedeutung seines Wesens überhaupt fordern. Diejenige Art kunstmässiger Durchbildung aber, welche es auf seiner eigentlichen Höhe zeigt, erwuchs ihm weder aus dem alten Choralgesang, dem Motettenstil, den Messen und anderen Kunstgesängen der katholischen Kirche, noch aus dem Liedergesang und den Cantaten der Protestanten, sondern aus der um 1600 aufkeimenden weltlich-dramatischen Musik. Konnte die entstehende Oper ihr Ideal, das griechische Musikdrama, nicht verwirklichen, sondern artete sie vielmehr auch bald in Eitelkeit und Verflachung aus, so förderte sie doch nichtsdestoweniger die freie Ausdrucksfähigkeit der Musik im dramatisch-characteristischen Stile sehr bedeutend. Ohne solche hätte auch das Oratorium nicht gedeihen können. **Stellung**

Die ersten Keime desselben sind zurückzuführen bis auf die geistlichen Passions- und anderen Schauspiele, welche im Mittelalter dem Volke auf Ostern und zu Fastnacht von der Kirche dargeboten wurden, um es von weltlichen Lustbarkeiten fern zu halten, und in Ernst, Spiel und Scherz auf ein höheres Geistiges hinzulenken. In den ältesten Zeiten christlicher Kirche war das Volksleben mit ihr Eins. Als aber die Gemeinden sich mehrten und zahlreicher wurden, suchte man, um dieses Band zu erhalten, auch ausserhalb des Gottesdienstes in solchem Sinne auf das Volk zu wirken, dadurch dass man demselben die heilige Geschichte nicht bloss zur Belehrung sondern auch zur Freude und Ergötzung in geistlichen Schauspielen darbot. Die ersten Anfänge hiezu (die Mysterien) knüpfen an den Gebrauch der alten Kirche, »da der Vorleser aus der heiligen Schrift auf der Bühne, von der er beim Gottesdienst die heiligen Worte verkündet, eine Rolle entfaltet, die, während sie unter dem Lesen durch seine Hände gleitet, auf der dem Volke zugekehrten Seite die Bilder desjenigen zeigt, was er vorträgt« (Winterfeld). Jene Mysterien waren meist mit Gesang kirchlicher Tonweisen verbunden. Allmälig wurden biblische Historien mit Zuhülfenahme von Legenden, der Fassungskraft und dem Bedürfniss des Volkes entsprechend, scenisch behandelt und wie ein Drama gespielt. Die Musik freilich hatte, wennauch mitbetheiligt, so doch immerhin eine nur untergeordnete Rolle bei diesen geistlichen Volksschauspielen. Denn »als das Volksschauspiel kräftig **Ursprung**

sich regte (bis zum 16. Jahrhundert) und gerne in eine vollkommenere Kunstform aufgegangen wäre, da fehlte der Musik noch fast Alles zu solcher Verbindung; und als diese späterhin (seit 1600) die Fähigkeit dramatischen Ausdrucks gewann, da waren die alten Volksschauspiele versunken und vergessen« (Chrysander, über das Oratorium, Schwerin 1853, eine anregende und an guten Gedanken über diese Kunstgattung reiche Schrift). Ein Rest dieser geistlichen Volksschauspiele aber hat sich noch erhalten bis auf den heutigen Tag in der alle zehn Jahre wiederkehrenden Darstellung der Leidensgeschichte zu Oberammergau im bayrischen Oberlande. Ludwig Devrient hat dieses Passionsschauspiel in einer so getreuen wie interessanten Schrift (Leipzig 1851) ausführlich geschildert, und ein Jeder der Augenzeuge gewesen muss das von ihm ausgesprochene Urtheil und den gewaltigen Eindruck, den es auch auf ihn und Jedermann machte, bestätigen.

Inzwischen (zu Anfang des 16. Jahrhunderts) entstand in den Klöstern »eine Mischform von Gottesdienst und Kunst«. Philippo Neri (1515 zu Florenz geboren, 1551 in Rom zum Priester geweiht) pflegte Nachmittags mit seinen versammelten Beichtkindern über religiöse Dinge sich zu unterhalten. Ein ausgezeichneter Tonkünstler, Joannes Animuccia (Sängermeister zu St. Peter im Vatikan, Vorgänger Palestrina's), bereicherte diese Zusammenkünfte durch Ausführung vierstimmiger Gesänge frommen Inhalts. Von diesen, in einem Betsaale (Oratorio) gehaltenen, mit Musik verknüpften Andachtsübungen ist die Benennung einer Kunstgattung herzuleiten, welche zwar religiöser Natur, aber doch nicht unmittelbar an die Kirche gebunden, Religiöses und Tonkunst nach und nach zu einem einheitlichen Tonkunstwerke verschmolz. Auch Neri billigte schon zu gewissen Zeiten Aufführungen geistlicher Dramen; die zu Fastnacht mit seiner Gemeinde unternommenen, von einem Sängerchor begleiteten Wallfahrten nach den sieben Hauptkirchen Roms deuten schon darauf hin. Um 1600 wurde ein solches geistliches Musikdrama (l'anima ed il Corpo, von Emilio del Cavaliere) in der Kirche Maria in Valicella oder in deren Oratorio auf einer Bühne mit Tänzen und Chören aufgeführt.

In das Oratorium griff nun die neu entstandene Oper, so starken Stoss sie der alten Kirchenmusik auch versetzte, wesentlich fördernd ein, sofern die Musik durch sie nicht nur überhaupt an Ausdrucksfähigkeit gewann, sondern auch die dem Oratorium zu eindringlicher Vergegenwärtigung der Situation und zu darstellender Schilderung ebenfalls nothwendige Instrumentalmusik ausgebildet wurde. Eine stufenweise Entwickelung des Oratorium bis zu Händel hin lässt sich in ähnlicher Weise wie bei anderen Zweigen der Tonkunst (der Passionsmusik, Messe, den kirchlichen Volksgesängen) nicht verfolgen. Der Hauptsache nach bildete die Musik auf anderen Gebieten sich fort; auf weltlicher Seite in der Oper und der allmälig selbständig werdenden Instrumentalmusik, auf kirchlicher in den Passionen, in vereinzelten oratorischen Erscheinungen, und im lyrischen Gesange. Wennauch nicht als Händel's und Bach's directer Vorgänger im Oratorium und in der Passionsmusik (ein solcher ist für erstere Kunstgattung überhaupt nicht aufzuweisen), so doch als einer der bedeutendsten Vorgänger im oratorischen Chorstil ist Heinrich Schütz anzusehen.

Von den durch Entwickelung des weltlich-dramatischen Gesanges der Musik zugebrachten Eigenschaften nahm das Oratorium gerade soviel an sich, als einerseits hinreichend war, auf dem Wege kraftvoller und entschiedener Wahrheit des Ausdrucks bis zur musikalisch-dramatischen Anschau-

lichkeit zu gelangen, ohne andererseits die Hoheit und den Ernst des Gegenstandes durch leeren Opernpomp und triviale Sinnlichkeit zu erniedrigen. Demnach ist erklärlich, dass gerade ein Genius von solcher Reinheit und Stärke wie Händel jene Elemente zusammenfassen, und eine Kunstgattung so zu sagen von Neuem erschaffen konnte, in welcher er weder durch die Anforderungen der Kirche sich eingeengt sah, noch den Aeusserlichkeiten der damaligen Oper Rechnung zu tragen brauchte. Machte nun das Opernpublicum den, einem Händel gegenüber allerdings ohnmächtigen, Versuch ihn zu sich herabzuziehen, so übte er die eines grossen Menschen und Genius einzig würdige Vergeltung, als er es zu sich erhob, indem er eine Kunstgattung hinstellte, welche der Welt bewies, wie die höchsten Interessen der Religion und Sittlichkeit durch die Tonkunst zur Realität werden können. Händel vermochte im Oratorium (wie auch Bach in der Matthäuspassion) die Gestalt des Messias in höchster Reinheit zu fassen und sie uns zugleich menschlich nahe zu bringen, und so durch die Tonkunst den Zwiespalt zwischen höchster Idealität und Wirklichkeit zu vermitteln. Ohne zeitlichen Ansprüchen der Kirche durchaus sich unterzuordnen, konnte er demnach von jedem Conflict mit ihren wahren Grundideen und Bestrebungen fern bleiben, indem er den geschichtlichen Boden fest unter den Füssen behielt.

Wie Händel das Oratorium neu aufbaute, so brachte er es auch zur höchsten Erfüllung, ähnlich wie Bach die Passionsmusik, Beethoven die Symphonie. Die besseren Versuche seiner Nachfolger auf diesem Gebiete halten sich zwar an sein unvergessliches Vorbild, doch ohne dass man auch nur ein einziges Beispiel beizubringen vermöchte, welches seinen Werken zur Seite gesetzt zu werden verdiente. Unserer Gegenwart scheint dieses bis auf einzelne unklare Vorstellungen gänzlich aus dem Gedächtniss entschwunden zu sein. Mit einigen ehrenwerthen Ausnahmen zieht man vor, das Publikum mit unverhältnissmässig kleineren Interessen zu beschäftigen, und sieht sich auch von innen heraus nicht veranlasst, die Aufmerksamkeit auf solchen Meister wachzurufen, indem der Vergleich zwischen den gangbaren Tagesprodukten oder denen des Jüngerthums der Zukunft und seinen eine unvergängliche Gegenwart und Zukunft wahrhaft in sich tragenden Werken ein der gegenwärtigen Production unvortheilhaftes Resultat nothwendigerweise zur baldigen Folge haben müsste. Der Maassstab für das Einfach-Erhabene scheint unserer Zeit völlig verloren gegangen zu sein, wie man kaum anders glauben kann, wenn man in Concerten dem Unerheblichen und nur den Alltagsempfindungen Schmeichelnden lebhafte Theilnahme entgegenbringen, und das wahrhaft Grosse mit Gleichgültigkeit und einer Art Verwunderung aufnehmen sieht, wie eine Unbequemlichkeit, welche abzulehnen man nicht Anstand nehmen würde, wenn nicht ein geschichtlicher gefeierter Name wenigstens zu äusserem Respect aufforderte. In der That werden ein ursprünglich gesunder und geläuterter Kunstsinn wie auch eine dem Erhabenen in einfacher Form zugängliche Natur gefordert, um Händel's Oratorien als Kunstgattung und im Einzelnen richtig zu würdigen. Des weiteren Eingehens auf dieselben enthalte ich mich, weil der dritte Band von Chrysander's Händelbiographie wohl binnen Kurzem erwartet werden darf.

Suchen wir die Form des Oratorium etwas näher zu fassen, soweit solche nämlich als die eines freien, in seiner Entwickelung nur durch den gegebenen Stoff bedingten Kunstwerkes sich fassen lässt.

Form

Die in ihm verbundenen Einzelformen sind die der Musik überhaupt, und namentlich der Vocalmusik, kunsteigenen. Da wirkliche Handlung fehlt, kann von einem Drama im reellen Sinne die Rede nicht sein. Von einem musikalischen jedoch, wobei wir vorzugsweise die Geltung der Musik auch im Oratorium wiederholt zu betonen nicht unterlassen dürfen. Der Text ist hier wie in jeder Vocalcomposition (auch in der Oper) nur der Kern, aus dem heraus die Musik zu voller Breite und Gestalt erwächst. Gewöhnlich wird er in kurzen und bestimmten Sätzen gebildet, welche die Musik anregen ohne sie in der Freiheit ihrer Formentwickelung zu behindern. Das dem Oratorium zugesprochene dramatische Element muss also wesentlich in der Musik zu suchen sein, dieser die Function zukommen, nur gedachte Hergänge mit so eindringlicher Deutlichkeit zu vergegenwärtigen, dass sowohl die gänzlich fehlende äussere Handlung, als auch die zwischen den einzelnen Bildern oft mangelnde Verbindung ersetzt wird, und das Ganze für unser Kunstgefühl solche Anschaulichkeit gewinnt, dass wir, des Mangels der Scene und persönlichen Gegenwart der bei dem Ereigniss Mitbetheiligten ungeachtet, mitten in die Sache hinein uns versetzt fühlen.

Die Person im Oratorium ist in vielen Fällen, ähnlich der in der Cantate, nur eine ideale Persönlichkeit, eine aus dem Gemeindebewusstsein heraus entsprungene und dessen Ideen vertretende, aber namenlose Gestalt. Nichtsdestoweniger greifen Individualisirung und Characteristik Platz, und wennauch überwiegend lyrisch den Grundelementen nach, bleibt doch auch der Einzelgesang keineswegs ungefärbt von dem Reflex des ganzen Ereignisses, zu dem die Person immer eine gewisse objective Stellung bewahren muss. Ist dieses Ereigniss nun einerseits auch immerhin von allgemein menschlicher und christlicher Bedeutung, so schliesst es andererseits Entfaltung der Individualität doch keineswegs aus. Denn solche darf in der protestantischen Kirche, der das moderne Oratorium speciell angehört, als völlig sachgemäss gelten. Treten wirkliche geschichtliche Personen auf (Samson, Josua, Judas Maccabäus, in der Passionsmusik Jesus), so ergiebt sich Characteristik von selbst. Doch bei aller Schärfe und Bestimmtheit kann diese wiederum die Deutlichkeit nicht haben wie in der Oper, weil sie nicht durch reale Gegenwart unterstützt wird, namentlich aber das nur in grossen Linien gezeichnete Gepräge eines historischen, und zwar geschichtlich weit von uns entfernten Characters nicht aufgiebt. Wir finden mit anderen Worten in den Characteren des Oratorium mehr nur den durch Zeit und Entfernung von allen Zufälligkeiten gereinigten idealen Charactertypus, als den Character wie ihn mit und unter uns lebende und wandelnde Menschen mit all ihren subjectiven Eigenheiten aufweisen.

Bedeutung des Chores

Hieraus ergiebt sich aber auch, dass in den Soliloquien des Oratorium das eigentliche dramatische Element desselben nicht liegen kann. Also im Chor. Und dieser wird in der That zu einer höchst bedeutungsvollen Macht. Entweder besteht er aus einem als wirklich mithandelnd gedachten, oder bei der Sache nur innerlich in Betrachtung und Mitempfindung betheiligten Volk.

Im letzten Falle ist er gewissermassen Vertreter der gemeinsamen Ideen, welche von den Personen des Drama bethätigt oder verneint werden. In ihm ruht der eigentliche Gehalt des Tonwerkes. Seine Aussprache ist entweder rein lyrisch, lyrisch-dramatisch, oder die Idee tritt durch ihn auch mittels Beschreibung und Schilderung in die Erscheinung, und zwar in einer Weise, welche sie nicht als Erzählung, sondern als lebendige Gegenwart empfinden lässt. Dem Oratoriencomponisten musste, da die Bühne ihm verschlossen war, ganz besonders der Chor als Ersatz für die fehlende Handlung erscheinen, und als Mittel dienen seine Tonbilder um so plastischer und anschaulicher auszugestalten. Er kann ihn ja beiweitem breiter und kunstreicher durchbilden, als mit der oft schnell vorübereilenden Bühnenhandlung in Einklang zu bringen wäre. Ausserdem verleiht diese stetige und durchgreifende Mitbetheiligung des Chores dem Oratorium eine würdige und feierliche Allgemeinheit, wodurch es über die weltlichen Bühnenspiele weit hinausgreift. Hat man das Oratorium ein musikalisches Epos genannt, so war die Veranlassung hiezu eben jene, namentlich in den Chören, breite Austragung des Inhaltes auf geschichtlichem Boden, welche es mit dem Heldengedicht allerdings gemein hat. Doch sind die Kunstmittel, durch die es wirkt — theils lyrischer, theils dramatischer Natur, jene »epische Breite« ist nur ein Ergebniss der Grösse und Objectivität, mit welcher jene beiden Elemente sich kundgeben —, auf alle Fälle beiweitem unmittelbarer als im Epos selbst. Namentlich verhilft eben der Chor dem was er auszusprechen hat denn doch zu einer Gegenwart für das Gefühl, mit deren Wirkung die einer Erzählung oder Schilderung nicht gut zu vergleichen ist, zu der wir nicht erst durch den Begriff und mit wesentlicher Beihülfe innerer Vorstellung uns hindurchzuarbeiten genöthigt sind. Man darf sich nur beliebige Chöre aus Händel's Oratorien oder aus Bach's Passionsmusiken in's Gedächtniss rufen, um nähere Beweise nicht zu fordern. In dem kleinen Oratorium »Susanne« (weitaus nicht zu den bedeutendsten Händel's zu zählen) werden uns die tiefgesunkenen Zustände, welche allein die nachherige Schändlichkeit der beiden Richter als möglich erscheinen lassen, nicht breit geschildert und mit rhetorischer Kunst im Detail auseinandergesetzt, sondern durch einen einfachen Chor des Volkes (Wie lang, o Herr, droht uns dein Zorn etc.) vergegenwärtigt: hiemit aber ist eine so deutliche und plastische Darlegung erzielt, dass gleich durch den Anfang der ganze Boden für die folgende Handlung gewonnen ist. Dabei hat dieser Chor nichts von dem was wir im Allgemeinen dramatisch, und noch weniger von dem was wir episch zu nennen pflegen; er ist an sich rein lyrischer Natur, der dumpfe Schmerzensschrei eines geplagten und getretenen Volkes, wirkt aber durch Fassung und innere Bedeutung für das Ganze von der Schilderung eines Epos sehr verschieden: hier ist unmittelbare dramatische Gegenwart. Ebenso und in noch höherem Maasse die gewaltigen Tonschilderungen im »Israel«. Und etwa bei dem unvergesslichen Einleitungschor der »Matthäuspassion« von Bach, oder beim Halleluja im »Messias« an eine Schilderung oder an einen einfach lyrischen Herzenserguss zu denken

wird nicht leicht Jemanden mehr einfallen. Die ganze Scene und durch sie die in ihr beschlossene Idee überhaupt werden uns durch die Kraft der Musik so mit allen frischen Farben einer wirklichen Realität vergegenwärtigt, dass man nur sagen kann, die an sich lyrische Tonkunst erhebt sich hier zu einer dramatischen Macht, welche jede noch so feurige Erzählung und nicht weniger die Wirkung eines mit voller Handlung verbundenen Opernchores unendlich weit hinter sich zurücklässt. Es kommt uns gar nicht bei, die Abwesenheit wirklicher Personen und Scenerie als irgend einen Mangel zu empfinden. Die Macht der rein durch die Tonkunst zur Realität gelangten Idee lässt ein Verlangen nach greifbarer Wirklichkeit gar nicht aufkommen; ja, solche würde, wennauch durch den denkbar grössten Theaterchor repräsentirt, immerhin kleinlich erscheinen im Verhältniss zu der ganzen gedachten Christenheit, welche in jenem Trauer- oder Lobgesang ihre Gefühle und tiefinnerliche Mitbetheiligung an den Ereignissen kundgiebt. Diess sind die eigentlichen Triumphe der über Ort und Zeit und sinnliche Anschauung hinaus uns erhebenden Tonkunst.

Oratorium und Oper

Hieran knüpft sich nun endlich die Frage, ob auf Seiten des Oratorium oder der Oper höhere Kunstgeltung zu suchen sei. Das Voranstehende hat bereits entschieden, wohin die hier auszusprechende Meinung sich wenden muss. Entbehrt das Oratorium der sinnlichen Gegenwart wirklicher Action, so vermag die Tonkunst über diesen Mangel uns hinwegzuhelfen. Ausserdem bleibt es aber noch durch eben jene Losgebundenheit von realer Wirklichkeit vor manchen in der Oper von vorne herein kaum zu umgehenden Missverhältnissen zwischen Musik und äusserer Darstellung geschützt. Stoff und Art der musikalischen Characteristik der Personen, durch ihre geschichtliche Form und Bedeutung stets idealer gehalten, lehnen von Natur aus Alles ab, was an Uebertreibung streifen und die Linien einer ernsten und kraftvoll erhabenen Schönheit verwirren könnte. Ferner dürfen die Empfindungen und Anschauungen, namentlich im Chor, in austragender Breite sich darlegen, wobei die höchste musikalische Kunst (welche im Opernchor nur sehr begrenzt zur Geltung kommt) keineswegs ausgeschlossen ist. Deshalb gelangt die Musik im Oratorium auch in Bezug auf selbständige Formgebung zu einer beiweitem höheren Berechtigung als in der Oper, die nun allezeit vor einem unerquicklichen Zwiespalt zwischen breit angelegter Tonform und schnell vorwärts drängender Handlung sich kaum zu schützen vermag.

Rufen wir uns noch einmal die über das Oratorium gegebenen Einzelnheiten in's Gedächtniss zurück; ihre Summe mag hier als Resultat für eine Begriffsbestimmung desselben gelten: Lyrik, Epik und Dramatik vereinigen sich. Letztere kann jedoch nicht in ihrem vollen Wesen zur Geltung kommen, indem vollständige Darlegung und sinnliche Veräusserlichung der Handlung fehlen, die Person, auch wo sie auftritt, nicht volle Individualisirung erlangt, das ganze Ereigniss in ein gewisses Halbdunkel gehüllt bleibt. Wesentlichster Factor der Darstellung ist die Musik, die Idee nur in einzelnen Bildern und Scenen unserem Kunstgefühl und Verständniss vermittelnd.

Entweder tritt sie als reine Gefühlsäusserung auf oder wendet sich zur darstellenden epischen Schilderung, gewinnt aber in beiden Fällen, namentlich in den Chören, durch austragende Breite und unmittelbare Vergegenwärtigung des Gedachten wie auch durch Stellung zum ganzen Verlauf, dramatische Bedeutung: deshalb dürfen wir von dramatischem Ausdruck im Oratorium sprechen, es selbst als ein musikalisches Drama bezeichnen. Mit seinen von der weltlichen Kunst herübergenommenen Eigenschaften durchbricht der Oratorienstil die Schranken des rein kirchlichen Stiles, bleibt ihm aber verbunden durch strenge und ernste Formbehandlung, welche die Würde des Stoffes erfordert. Endlich gewinnt die Instrumentalmusik, sowohl als Begleitung wie in selbständigen Sätzen, ausgedehntere Geltung. Thibaut's Ansicht, dass ein Händel'sches Oratorium »mit einer tüchtigen Fortepianobegleitung weit geistvoller herauskomme, als wenn es durch ein gemeines Orchester unterstützt würde« (Reinheit der Tonkunst), lässt sich, auch den besten und stilfestesten Partiturspieler angenommen, denn doch bestreiten. Ein solcher Purismus, zu dem Thibaut durch seine ganze Stellung zur Tonkunst hingelangen musste, ist hier ebensowenig im Rechte wie jenes früher schon als ungehörig bezeichnete Hinzuthun moderner Instrumentaleffecte zu älteren Werken. Das Oratorium bedarf des Orchesters und, wenn ihrer irgend nur habhaft zu werden, auch der Orgel. Das Klavier allein kann zwar als schätzbare Aushülfe und mit dem Orchester auch als wichtige Unterstützung dienen. Aber die Klangmannigfaltigkeit melodischer Tonorgane, wennauch nur der Geigen und weniger Blasinstrumente, ist durchaus erforderlich als Mithülfe bei dem Bestreben, den Inhalt in allen seinen Schattirungen uns auch sinnlich so nahe nur irgend möglich zu legen.

Weltliches Oratorium

Ueber das sogenannte weltliche Oratorium bleibt nun nichts Wesentliches mehr zu sagen. Es ist eine Unterart des hier besprochenen geistlichen, an Form ihm ähnlich, doch an Inhalt und sofern dieser auf Stil und Form nicht ohne Einfluss ist, auch in letzterer Hinsicht von ihm verschieden. Zur kirchlichen Kunst steht es in keiner Beziehung mehr. Sein Stoff ist eine weltliche Dichtung, entweder ein geschichtliches Ereigniss, auch wohl, wie in dem bedeutendsten Werke dieser Art welches die neueste Zeit geschaffen hat, Schumann's »Paradies und Peri«, eine Sage oder eine Episode aus dem Leben eines Helden. Wir können uns hier mit dieser einfachen Erwähnung begnügen, da diese Untergattung des Oratorium keine in formaler Hinsicht erheblichen Unterscheidungsmerkmale aufweiset.

Passionsmusik

Die Passionsmusik

haben wir nicht als völlig identisch mit dem Oratorium, wohl aber als eine Theilgattung desselben anzusehen. Sie unterscheidet sich von ihm in zwei wesentlichen Punkten: Erstens ist ihr Inhalt nicht frei, sondern jederzeit derselbe, »die Historie des Leidens und Sterbens unseres Herrn und Heilandes Jesu Christi«. Und zweitens ist sie durch diesen zur christlichen Kirche in speciellen Beziehungen stehenden Text an eine gewisse Zeit des Kirchenjahres gebunden und, wenngleich auch sie dramatische, der reinen Kirchenmusik

nicht mehr angehörende Elemente in sich aufgenommen hat, dem Wesen nach gottesdienstlich. Der Text ist entweder die einfache Erzählung des Evangelisten, oder eine freie Umdichtung derselben (der Hamburger Brockes-sche wie auch spätere Passionstexte), oder endlich (bei Bach) wiederum das Bibelwort, doch mit Betrachtungen und Gefühlsergüssen der Gemeinde und der Gläubigen in selbständigen Soliloquien, Arien, Chören und Chorälen durchflochten.

Die Passion ist älter als das Oratorium und ihre allmälige Entwickelung deutlicher zu erkennen. Der Gebrauch der katholischen Kirche, die Leidensgeschichte in episch-dramatischer Gestalt in der Charwoche darzustellen, lässt sich bis in's 12. Jahrhundert zurückführen. Zwei Priester trugen vor dem Altar die Partien des Jesus und Evangelisten im Psalmenton vor, ein dritter in ähnlicher Weise die der übrigen Personen, das Volk wurde durch einen Sängerchor repräsentirt. Noch heutigen Tages wird eine Passion nach dem Evangelium Johannes am Charfreitag früh in der Sixtina solchergestalt aufgeführt; der Geistliche recitirt das Evangelium, der das Volk vorstellende Chor tritt an betreffenden Stellen ein. Die vierstimmigen sehr kurzen Turbae (keiner ist über 12 Takte lang, Worte werden nicht, oder doch nur vereinzelt wiederholt) sind von Thoma Ludovico da Vittoria (geb. 1560 zu Avila in Spanien, 1585 Kapellmeister an der Apollinarikirche in Rom); Alles wird ganz ohne Begleitung gesungen. Die evangelische Kirche nahm im 16. Jahrhundert den Gebrauch, die Passion »in Personen gestellt« musikalisch aufzuführen, herüber. Mag Luther auch von diesem Gebrauch überhaupt nicht gerade erbaut gewesen sein, so muss doch auch in Wittenberg die Passion öfters Darstellungen erlebt haben. Denn eine solche findet sich in Keuchental, »Kirchengesenge lateinisch und deudsch«, 1573, vollständig und mit Noten abgedruckt, recitativisch gesungene Soliloquien und kleine Chöre zu deutschen Worten enthaltend; ein kurzer vierstimmiger Chor leitet ein und schliesst. Aehnlich eine Passion nach Johannes in Selnecker's Gesangbuch, Leipzig 1587, in welcher, wie der Herausgeber berichtet, bereits geistliche Lieder von der Gemeinde gesungen, den Vortrag einleiten sollten.

Diese ältesten Passionen enthalten entweder nur die Turbae, meist vierstimmig, und allenfalls einen kurzen Einleitungschor; oder das ganze Evangelium ist mehrstimmig durchcomponirt, ohne dass die einzelnen Personen als solche aus der Masse herausgesondert werden. So sind in der frühesten von allen bekanntgewordenen Passionen von Jacob Obrecht um 1500 (Summa Passionis Domini Jesu Christi, secundum Matthaeum, lateinischer Text) die Einzelreden und alles Andere durchaus vierstimmiger Chor. Eine andere, gleichfalls sehr alte deutsche, nur die Chöre enthaltende Passion incerti auctoris, ist fünfstimmig. In anderen Passionschören von Vittoria nach Matthäus sind die Reden der zwei falschen Zeugen (Hic dixit, possum destruere Templum) und die der Mägde zu Petrus (Et tu cum Jesu Galilaeo eras und Et hic erat cum Jesu Nazareno) zweistimmig kanonisch, die erste in der Unterquint für Sopran und Alt, die letzten beiden für zwei Soprane in

Einklang gesetzt. Eine gleichfalls lateinische Passion von Balthasar Resinarius (1544) behandelt das ganze Evangelium Johannes vierstimmig, in 5 Theilen; doch heben sich die Reden Jesu, des Pilatus, oft auch des sonst drei- und vierstimmigen Evangelisten, zweistimmig vom vierstimmigen Chor ab und sind mitunter etwas mehr melodisch bewegt. Wahrscheinlich wurden die Reden der einzelnen Personen, wennauch mehrstimmig gesetzt, doch von Solo-, nicht von Chorstimmen ausgeführt. Aehnlich ist die Daser'sche lateinische Passion (1578), von bedeutend grösserer Ausdehnung, vierstimmig mit periodischer Zwei- und Dreistimmigkeit der Einzelpersonen untermischt. Andere gleichfalls über den Text der Vulgata gesetzte Passionen (Galliculus 1538, Cyprian de Rore 1558, Orlandus Lassus 1565, Asola 1583 u. A. m.) schliessen sich diesen an. Sehr merkwürdig ist die deutsche Passion mit der Auferstehung und Historie des Ostermontags und Dienstags von Antonius Scandellus (1560 Kapellmeister des Churfürsten Moritz von Sachsen, 1580 gestorben). Der Evangelist, einstimmig im Psalmenton, beginnt sogleich, ohne Einleitungschor. Die Reden Jesu sind stets vierstimmig (auch in der Auferstehung), andere Personen dreistimmig, auch öfter zweistimmig, die Turbae stets vierstimmig. Das Ganze (die Historie des Osterdienstags) schliesst nach der Rede Christi: »Nehmet hin den heiligen Geist« etc. mit einem Chor über dieselben Worte, welche auch den Schluss der Auferstehung von Schütz bilden: »Gott sei Dank der uns den Sieg gegeben hat, durch Jesum Christum unsern Heiland. Victoria«. Das Original des höchst seltenen Werkes ist in der Bibliothek der Fürstenschule zu Grimma. — Diese unpersönliche Stimmenmehrheit in den Reden des Heilandes, wenngleich noch später wiederkehrend, findet sich nicht mehr in der deutschen Passion nach Matthäus von Clemens Stephani von Buchau (zu Nürnberg 1570 gedruckt); Jesus spricht wie auch die anderen Personen durchweg im Psalmenton, das »Eli Eli« ist etwas colorirt. Das Werk beginnt mit dem kurzen Einleitungschor: »Das Leyden unsers Herren Jesu Christi, wie uns St. Matthäus beschreibet«, und schliesst mit dem Chor: »Dank sei dem Herrn der uns erleset hat durch sein leyden von der Hellen«. Die Turbae sind ebenfalls durchweg im Psalmenton vierstimmig behandelt (ein Beispiel ist S. 224 gegeben), Einleitung und Schluss auch, wenngleich ein wenig bewegter, so dass also die Psalmodie in dem ganzen Werke herrscht. Ein Exemplar des seltenen Druckes ist auf der Leipziger Stadtbibliothek. — Andere Passionscomponisten des 16. Jahrhunderts verfuhren ähnlich wie die genannten (Steuerlein, deutsche Passion mit 4 Stimmen, Erfurt 1576; Machold, fünfstimmig, Erfurt 1593; Joachim von Burgk, Passionen, Wittemberg 1568 und Mühlhausen 1597). In der Passion von Gese, 1588 zu Nürnberg gedruckt, sind die Turbae fünfstimmig (zwei Discante), die Reden Christi vierstimmig, die des Petrus und Pilatus durch die drei oberen Stimmen und die der Mägde und Knechte des Hohenpriesters durch zwei Soprane und durch Alt und Tenor gegeben. Der Evangelist (Tenor) spricht im Choralton. Ein fünfstimmiger Chor zu den Worten: »Erhebet eure Herzen zu Gott, und höret das Leiden

unseres Herren Christi wie es St. Johannes beschrieben hat«, leitet ein, ein eben solcher zu denselben Worten wie in der Passion von Stephani schliesst: »alles dieses, mit sparsam angewendeter Kunst, einfach und würdig gehalten, ein Fortschritt auf betretenem Wege« (Winterfeld, Evangelischer Kirchengesang III. S. 362). Aehnlich werden, nach Winterfeld's fernerer Ansicht, die Passionen in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts noch beschaffen gewesen sein. Schütz's »Auferstehung« (1623) weicht zwar, in manchen Punkten Neues bietend, von jenen ab, namentlich in den theils psalmodisch, theils frei arios gehaltenen, stets aber begleiteten Recitativen, auch in den kunstreicher und freier durchgeführten mehrstimmigen Solosätzen (Jesus tritt als Duo für Tenor und Alt auf). Im Allgemeinen sind aber die Formumrisse die nämlichen, die Durchbildung ist mehr eine innere. Ein schönes und merkwürdiges Werk aber ist das kleine Passionsoratorium »Die sieben Worte«, ebenfalls von Heinrich Schütz (1645, die Originalstimmen sind in Cassel auf der Churfürstlichen Bibliothek). Die christliche Gemeinde umschliesst den eigentlichen Hergang mit ihrer reflectirenden Empfindung; nach dem einleitenden herrlichen Choralchor: »Da Jesus an dem Kreutze stund« tritt eine kurze, eigenthümlich mysteriöse Symphonie von Geigen ein (fünfstimmig, Vox suprema, Altus, Tenor I, II und Bassus instrumentalis); es ist als ob ein Vorhang sich leise erhebt und die Gemeinde Christus am Kreuz und die Umstehenden erblicken lässt, und am Schluss der Handlung — die Symphonie wird wiederholt — ebenso leise wiederum sich niedersenkt, worauf die Gemeinde in dem herrlichen, schön gesetzten Schlusschor: »Wer Gottes Marter in Ehren hält« noch ihren Gefühlen und Betrachtungen Raum giebt. So ist das kleine Werk im Ganzen bedeutungsvoll abgerundet. Die Soliloquien des Jesus (im Tenorschlüssel notirt, doch für Bariton), Evangelisten (unter Sopran, Alt und Tenor getheilt) und der Schächer zur Linken und Rechten (Alt und Bass) sind im ariosen Ton gehalten, ungemein ernst und würdig. Die ausserordentliche ideale Ruhe der meist einfachen Tonfortschreitungen ist auch bei gehobenerer und lebhafterer Bewegung nicht aufgegeben, und mag beim Anhören wohl einige Abstraction von der gewohnten stärkeren Deutlichkeit und Färbung unseres modernen Ausdrucks fordern und manchem Ohre monoton erscheinen. Aber bei näherem Eingehen zeigt sich eine Fülle characteristisch und declamatorisch wie auch melodisch wahrhaft bedeutender Schönheiten, und die Einfachheit tritt uns nicht etwa als Armuth, sondern als objective Wahrheit und beabsichtigt reinstes Maass entgegen. In den Worten Jesu ist die einzelne Solostimme beibehalten, ganz menschlich-lyrischer Empfindung sich hingebend, aber mit wahrhaft göttlich-edler Ruhe und Milde. Der Evangelist hingegen (sonst ebenfalls einstimmig) erscheint in der eigentlichen Sterbescene (vor und nach dem »Eli Eli« und nach den Worten: »ich befehle meinen Geist in deine Hände«) als jene mysteriöse historische Personenmehrheit (Soloquartett), gewissermassen die Betheiligung der ganzen Menschheit bei den letzten leidenden Handlungen des Erlösers versinnlichend. Welch eine Feierlichkeit diese Schlussscene

durch den Chorevangelisten erhält, lässt sich besser empfinden als beschreiben. Die Begleitung der Soliloquien Christi wird von Violine, Alt und Bass, die der anderen Personen, wie gelegentlich schon bemerkt, von der Orgel ausgeführt. Der wesentliche Fortschritt, welchen dieses Werk bekundet, besteht in der durchgängigen Anwendung des ariosen Recitativs an Stelle der Psalmodie und in der durchaus abgeschlossenen Kunstform des Ganzen. — In den vier Passionen nach den vier Evangelisten (1666), dem Abschluss seines für die deutsche Tonkunst so werthvollen Lebens, kehrte Heinrich Schütz wieder zur älteren Form zurück. Sie bestehen aus nichts als Einleitungs- und Schlusschören, aus dramatischen Volkschören und durchweg im Choralton gehaltenen stets einstimmigen Soliloquien; Alles ganz ohne Begleitung. Die Psalmodie ist etwas freier behandelt als bei seinen Vorgängern, hin und wieder mit ariosen Erhebungen untermischt (z. B. das »Eli« in der Matthäuspassion). Aber sowohl die lyrischen Einleitungs- und Schlusschöre als auch die Turbae gehören zum Grössten was nicht allein Schütz selbst, sondern die ganze damalige Zeit geschaffen hat. Namentlich in den letzteren (den Volkschören) sind bedeutungsvolle Elemente des oratorischen Chorstiles gegeben, wenngleich Schütz noch nicht vermochte zum wirklichen Oratorium nach unserem von Händel abstrahirten Begriff vorzudringen. Besass er auch das Genie, so war die Zeit hiezu doch noch nicht gekommen. Das Original der Johannespassion soll in Wolfenbüttel sich befinden, von den übrigen ist nicht bekannt, dass ein solches noch existirt. Eine schön kalligraphirte kostbare Abschrift von allen vier Werken, durch den Dresdener Cantor Grundig angefertigt, besitzt die Leipziger Stadtbibliothek.

Eine Erweiterung in der Form gewann die Passion durch Sebastiani: »Leyden und Sterben unseres Herrn und Heilandes Jesu Christi. In eine recitirende Harmonie von 5 singenden und 6 spielenden Stimmen gesetzt, nebst dem Basso continuo, worinnen zur Erweckung mehrerer Devotion unterschiedliche Verse aus den gewöhnlichen Kirchenliedern mit eingeführt und dem Text accommodirt werden. Königsberg, Reussner 1672«. Die Psalmodie ist dem Recitativ gewichen, an besonderen Stellen von zwei Geigen oder Violen und dem Bass begleitet. Die Turbae erscheinen als vierstimmiger Chor, der jedoch fünfstimmig wird, indem der Evangelist als hoher Tenor mit einstimmt. Der Einführung vierstimmiger Kirchenlieder begegnen wir hier zum ersten Male. Es sind theils Eccard'sche Tonsätze, theils selbstbearbeitete; doch sollen sie nur in der Oberstimme gesungen, die anderen Stimmen hingegen durch Instrumente besetzt werden. Nur bei dem arienartigen Schlussgesang (»Dankliedchen für das bittere Leiden Jesu Christi«) sollen in der fünften Strophe alle Vocal- und Instrumentalstimmen mitwirken (vgl. auch Winterfeld, Evangelischer Kirchengesang Bd. III. S. 363 f.). Im Wesentlichen war hiemit die formale Grundlage gegeben, auf welcher Bach späterhin seine grossen Passionen aufbaute. Doch nicht ohne zu berücksichtigen, was seine Gegenwart an dramatischem Material hinzubrachte, wie auch andere Tonsetzer dieses in der Passion zu verwerthen suchten. Nähere

Beschreibung der vier Passionsmusiken von Reinhard Keiser (1712), Händel (1716), Mattheson und Telemann (1718) über denselben Text des Hamburger Licentiaten Brockes kann man in Winterfeld am gedachten Orte finden; (über Händel's Werk speciell auch in Chrysander's Biographie Bd. I. S. 427). Brockes folgte zwar auch dem Evangelium, setzte jedoch an Stelle der in ihrer einfachen Kraft wahrhaft eindringlichen und bedeutenden Erzählung des Evangelisten, eine schwülstige, mit Bildern überladene Versification, mit Betrachtungen und Empfindungsergüssen der Tochter Zions und der Gläubigen durchflochten. Uns kann höchstens nur die Oekonomie und geschickte dramatische Anordnung des Textes, welche man aus Winterfeld's bruchweisen Mittheilungen allerdings nicht zu erkennen vermag, lobenswerth erscheinen, während wir von dem groben Materialismus der Vorstellung und Sprache uns hinwegwenden müssen. Händel wenigstens sehen wir hiedurch in seiner Composition dieses Textes nicht beeinflusst, denn diese ist in der That reich an den herrlichsten Zügen. Uebrigens entlehnte auch Bach für den Text seiner Johannespassion mehrere Stücke aus der ihrer Zeit hochangesehenen Brockes'schen Dichtung.

Von Bach sind, soviel man gewiss weiss, nur zwei Passionen, die eben erwähnte nach Johannes und eine nach Matthäus, bekannt geworden; letztere ist 1729 beim Nachmittagsgottesdienst am Charfreitage zu Leipzig aufgeführt, und nachdem sie ein Jahrhundert lang verschollen gewesen wieder durch Mendelssohn, zu dessen hohem Verdienst, in's Leben zurückgerufen und gegenwärtig allgemein verbreitet und bewundert. Zwei fernere Passionswerke, nach den Evangelien des Marcus und Lucas, existiren bis jetzt nur der Sage nach. Winterfeld nimmt die Passion nach Johannes »aus inneren Gründen« als die frühere an und meint (S. 364), »dass durch diesen älteren Versuch der Meister über die Auffassung der grossen ihm gestellten Aufgabe erst mit sich einig geworden sei, und sie dann später (in der Matthäuspassion) auf jene Weise gelösst habe, die unsere Bewunderung bei jedem neuen Hören in Anspruch nimmt«, worin wir ihm hier beipflichten müssen. Eine Beschreibung beider Werke wäre hier nicht am Orte; sie sind auch bekannt genug. Ausführliches über die Matthäuspassion kann man lesen ausser an angezogener Stelle in der pietätvollen Schrift von Mosewius: »J. S. Bach's Matthäuspassion etc. Berlin 1852«. Eine in Aussicht gestellte Geschichte der Passion desselben gediegenen Kenners ist leider nicht zur Erfüllung gekommen und bleibt als interessante Aufgabe noch zu lösen. Hier nur dieses, die Form der Passionsmusik auf ihrem Höhepunkt bei Bach Kennzeichnende. Bach verband die strenge und ernste Form der alten Meister mit dem was seine Zeit an dramatischen Elementen ihm hinzubrachte. Seinen Vorgängern entsprechend nahm er die ganze Erzählung der Leidensgeschichte in völlig unverkümmerter originaler Gestalt, wie die Evangelien sie darbieten, in das Werk auf als dessen eigentlichen Grundtext, alle Umdichtung desselben und alles Dramatisiren, wodurch die Personen der heiligen Handlung in Berührung mit der weltlichen Oper gerathen konnten, abweisend. Diesen Text behan-

delt er in einem theils von Geigen (die Reden Jesu), theils nur vom einfachen Grundakkord der Celli begleiteten ariosen Recitativ, streng und edel, aber mit höchster Gestaltungskraft und unendlich warmer und tiefer Empfindung das Menschliche mit dem Göttlichen in Christus vermittelnd. Die Turbae, kurz und schlagend, in engem Raum eine Fülle bedeutendster Musikgedanken begreifend, sind, ebenfalls alter Form entsprechend, dramatisch gestaltet. Die heilige Geschichte als Grundstoff erfährt nun eine Auslegung und wird der christlich kirchlichen Gemeinde vermittelt durch Chöre und Arien betrachtenden Inhalts, welche einer dem auf Erden wandelnden Erlöser anhängenden, auf seinem Leidenswege ihn begleitenden unsichtbaren Gemeinde angehören. Diese unsichtbare Gemeinde ist in zwei Chöre getheilt, bald Zion, bald die Gläubigen benannt, mitunter, wenn der Chor sich theilt, auch mit beiden Namen zugleich bezeichnet. Eine der beiden Gruppen fordert auf zur Theilnahme an dem was mit dem Heiland sich begeben soll, die andere nimmt Antheil in Forschung und Betrachtung. Nun tritt noch die Kirche hinzu mit ihrem Gemeindegesange, entweder in selbständigen vierstimmigen Chorälen ihre Mitbetheiligung bekundend, oder durch eine mit dem Chor der Zionsgemeinde verflochtene Melodie ihr sich verbindend. So im Einleitungschor (»Kommt ihr Töchter, helft mir klagen«) mit dem Cantus firmus: »O Lamm Gottes unschuldig«, und noch inniger in dem bewundernswürdigen Schlusschor des ersten Theiles über den Choral: »O Mensch bewein' dein' Sünde gross«.

Durch Vereinigung dieser mannigfachen Elemente gelang es Bach, die Passion zu einem wenigstens ideell in sich beschlossenen und abgerundeten Kunstwerke auszugestalten, in welchem das Evangelium, indem es der Gemeinde anschaulich dargestellt wird, zugleich eine Auslegung erfährt, während wiederum die Gemeinde durch ihre Mitbetheiligung daran ein Bekenntniss dessen, was das Evangelium verkündet, ablegt. Hat man, wohl hierauf gestützt, die Passion in ihrer durch Bach ausgebauten vollkommenen Gestalt — die vollkommenste welche sie je zu erreichen vermag — einen Gottesdienst in künstlerischer Form genannt, so möge diess dahingestellt bleiben. Man wäre solchen in der Messe zu suchen weit eher berechtigt gewesen. Uns genügt hier der Unterschied zwischen Oratorium und Passion, welcher aus allem Vorangegangenen sich ergiebt, indem wir letztere doch als eine speciell gottesdienstliche Form bezeichnen dürfen. Aller Herrlichkeit Bach's und des unauslöschlichen Eindruckes, welchen dieses Werk immer von Neuem auf den noch so fleissigen Hörer macht, unerachtet, mögen wir uns darum doch nicht verhehlen, dass die Passion, von allem Einzelnen abgesehen, rein als Kunstwerk im Allgemeinen, dem Oratorium nicht gleichkommt, niemals gleichkommen kann. Denn eben die Mannigfaltigkeit und Verschiedenartigkeit der Elemente, welche sie gerade in ihrer höchsten Vollkommenheit aufnimmt und zu vereinigen bestrebt ist, und wodurch ihr einerseits ein ungemeiner Reichthum an ideeller Bedeutung wie an Tongedanken und Formen zukommt, verhindert auf der anderen Seite wiederum den festen formalen Zusammenschluss, die auch äusserlich sich darstellende kunstgemässe Beschlossen-

heit und Abrundung. Innerlich vorhanden und auch dem Denkenden offenbar ist solche allerdings, doch tritt sie nicht so deutlich zu Tage. Es zeigen sich im Gegentheil, strenge genommen, einander ausschliessende und negirende Factoren. Wollen wir die Passion ein rein kirchliches Tonwerk nennen, so widersprechen dem unter Anderen die Turbae, welche, je dramatischer gefasst von um so schlagenderer Wirkung sein müssen, in dieser dramatischen, auch die schärfsten Aeusserungen der Leidenschaften nicht ausschliessenden Form aber mit eigentlich kirchlicher Kunst nichts gemein haben. Und andererseits die Passion als dramatisches Kunstwerk zu bezeichnen, werden wir wiederum durch die vorwaltend religiöse Absicht, deren künstlerische Fixirung denn doch endlicher Zweck dieser Kunstgattung ist, verhindert. Im Oratorium hingegen ist dieser Zwiespalt nicht vorhanden, weil dasselbe, möge es auch immerhin religiöse und specifisch christliche Ideen zum Untergrund haben, doch nicht mehr auf kirchlichem Boden steht. Der religiöse Gehalt kommt nur zur Erscheinung, sofern er die Handlung mitbedingt. Die Entfaltung dieser wie auch der Charactere (wenn solche wirklich auftreten) ist frei, nur von Kunstabsichten und den Eigenschaften der Gattung abhängig. Doch, möge man es nicht ausser Acht lassen, der Herrlichkeit des ganzen Wunderbaues der Bach'schen Matthäuspassion geschieht durch diese gegen die ganze Kunstgattung erhobenen allgemeinen Bedenken kein Abbruch. Solche sind nur eine Folge des Bestrebens, die Kunstform an sich in aller Reinheit zu erkennen.

Hiemit schliessen wir unsere Formbetrachtungen. Eine auch nur einigermassen austragende Darstellung und Werthbestimmung der Oper wird man nicht als Aufgabe gegenwärtiger Schrift ansehen. Denn solche würde, wenngleich die Oper so gut wie das Oratorium und die Passion als musikalisches Kunstwerk bezeichnet worden ist, nichtsdestoweniger ein ganz specielles Eingehen auch auf die Gesetze dramatischer Kunst überhaupt, und im Näheren auf die Gestaltung eines dramatischen Textes im Grossen und Ganzen als unabweisliche Nothwendigkeit erscheinen lassen. Hiefür sind die der vorliegenden Schrift gezogenen Grenzen allerdings zu enge. Eine Auseinandersetzung aber, welche mit bruchweisen Andeutungen sich begnügt, vermag gerade dieser Kunstgattung gegenüber ebensowenig zu nützen, als dem Leser mit phantasievollen Redensarten, deren man in vielen Schriften mehr als hinreichend findet, gedient sein kann. Soviel wie hier nothwendig erschien um auf die allgemeine Stellung der Oper zur Tonkunst überhaupt hinzudeuten, ist im Voranstehenden hie und da eingeflochten. Allerdings wird die Erndte für den Leser auf einige Hauptpunkte sich beschränken. Die Aesthetik ist mit dieser Kunstgattung noch nicht im Reinen und nicht abgeneigt, sie von vorne herein zu verurtheilen, im Zweifel, ob eine völlige Verschmelzung vollendeter Tonkunst und sichtbar dargestellter, ächt dramatischer Handlung ohne Nachtheil für den einen oder anderen Factor jemals erreicht werden könne. Dennoch haben grosse Meister grosse Meisterwerke

hierin geschaffen, bei deren Erwähnung wir aber wiederum auf den Punkt zurückkommen müssen, dass wir ihre wesentliche Bedeutung auf Seiten der Tonkunst zu suchen haben. Will man aber das Werk nennen, in dem frei aus dem Inneren heraus, ohne viele Reflexion und Absicht, jene Verschmelzung von Drama und Tonkunst bis auf heutigen Tag am vollkommensten erreicht ist, so kann es nur der »Fidelio« von Beethoven sein.

Die auch in der Oper zusammentretenden Einzelformen der Tonkunst sind mit soweit irgend zu ermöglichender Ausführlichkeit erklärt. Neben der Verdeutlichung des allgemeinen musikalischen Formbegriffs, der Darstellungsmittel und Stilarten erschien eben jene Betrachtung der mannigfachen Formen und Formgattungen nebst einem Hinweis auf ihre ästhetische Bedeutung als Hauptaufgabe gegenwärtiger Schrift. In welchem begrenzten Sinne, ist in der Einleitung angedeutet. Wieweit der Versuch, die gestellte Aufgabe zu lösen, gelungen ist, wird nun darauf ankommen.

Berichtigungen.

S. 15	Zeile 7 von unten:	unmerklicher statt unmesslicher.
» 46	» 17 von unten,	und
» 54	» 10 von oben:	Tempus perfectum statt Tempus imperfectum.
» 85	» 2 von unten:	III^{+}_{7} übermässiger Dreiklang statt III^{+}_{7} grosser.

Anmerkungen.

I. S. 38. Unter Aushalten des Tones im Neuma am Ende einer Antiphon (Z. 9 v. u.) ist natürlich ein colorirtes zu verstehen, nicht ein Liegenbleiben auf einem und demselben Tone. Vgl. Antony, Lehrbuch des Gregor. Kirchengesanges. 1829. S. 26.

II. S. 39. Die Angabe von 1620 Tonzeichen der griechischen Notation findet sich auch noch in neueren Schriften (Kiesewetter, »Geschichte der Europäisch-abendländischen Musik«, 1846, S. 112. 113; S. W. Dehn, »Harmonielehre«, 1860, S. 16), ist jedoch unrichtig. Schon Forkel (»Geschichte der Musik« I. S. 336) beschränkt diese ursprünglich von Bürette aufgestellte Unsumme auf 990, indem die stehenden Töne jedes Tetrachordes in allen drei Klanggeschlechtern dieselben gewesen seien, für jede Tonart 33, für alle 15 also 990 Gesang- und Instrumentalzeichen gegolten hätten. Nach Heinrich Bellermann (»Contrapunkt« etc., 1862, S. 17), dessen Angabe hier als die richtige angesehen wird, wurden jedoch nur 51 Gesang- und ebensoviel Instrumentalzeichen gebraucht; im Ganzen also 102. — Auch finden sich noch andere Angaben von nur 90 und 85 Tonzeichen.

III. S. 83 ist der verminderte Dreiklang schlechthin unter den chromatisch veränderten — alterirten — Akkorden aufgeführt. Es ist hier nur geschehen wegen leichterer Unterscheidung dieses Akkordes von dem in der natürlichen Tonreihe bereits gegebenen Dur- und Molldreiklang. In diesem Sinne ist auch S. 82 der Dreiklang ganz allgemein consonirender Stammakkord genannt, worunter selbstverständlich nur der grosse und der kleine Dreiklang begriffen sein können; der verminderte und übermässige Dreiklang sind ebensogut Stammakkorde, wenngleich keineswegs consonirend. In einem geschlossenen Harmoniesysteme hätte in Betreff des verminderten Dreiklanges bestimmtere Sonderung stattgefunden, als in diesem kurzen Abriss thunlich erschien. Denn nur in verhältnissmässig seltenen Fällen entsteht ein verminderter Dreiklang durch zufällige chromatische Veränderung, ohne Absicht einer wenigstens durchgehenden Modulation, während er sonst bekanntlich ebensogut wie der grosse und kleine Dreiklang als ein leitereigener angesehen werden muss, da die Erhöhung des Leittones, wodurch seine verminderte Quint entsteht, weder in Dur noch in Moll eine zufällige, sondern eine naturgemäss diatonische ist. Ebendasselbe gilt auch vom verminderten Septimenakkord. Einzelne Harmonielehrer führen zwar nicht den verminderten, wohl aber den übermässigen Dreiklang unter den chromatisch veränderten Akkorden auf, wozu ebensowenig Veranlassung gegeben. Denn der übermässige Dreiklang ist ebensogut leitereigen wie jeder der anderen, seine übermässige Quint ist leitereigene Septime der Molltonart, wenngleich auch er häufig durch Alteration entsteht.

IV. S. 112. Es braucht kaum erinnert zu werden, dass man ebensogut drei anders benannte, um eine Quart von einander liegende verminderte Septimenakkorde als Ausgangspunkte für die enharmonische Verwechselung der übrigen zum Quintencirkel gehörenden annehmen und diese davon ableiten kann.

Sachregister.

M.

N.

O.

P.

Q.

Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.





